„МАСКАРАД"

I

Постановка лермонтовского «Маскарада» на сцене Александринского театра была задумана еще в 1911 году, но премьере этого спектакля суждено было осуществиться лишь 25 февраля 1917 года, на пороге Февральской революции, т. е., говоря другими словами, через шесть лет после того, как было решено приступить к работе над этим произведением.

Такой длительный срок был в диковину для того времени. И немудрено, что это обстоятельство вызвало не только в театральных кругах, но и среди публики большую заинтересованность, или, будет точнее сказать, обостренное любопытство, которое, как всегда в таких случаях, давало отличный предлог повседневной прессе изощряться во всевозможных измышлениях.

Не проходило дня, чтобы в газетах по поводу нашей работы над «Маскарадом» не появилось какой-либо забавной заметки, — чаще всего не без зубоскальства.

Надо сказать, что в былое время театральные критики, а тем паче театральные репортеры, в своем большинстве, отнюдь не стремились быть на страже искусства. Подобного рода пресса чаще всего была представлена людьми случайными, попавшими на эту стезю без всякой серьезной подготовки. Им казалось, что в области театральной критики они найдут широкое применение своему бойкому и остроумному перу, не приносящему, однако, никакой пользы театру и его деятелям.

Так и в данном случае, журналисты прошли мимо той серьезной задачи, какую взял на себя театр, задумав со всею тщательностью поставить лермонтовское произведение, никогда не считавшееся «репертуарной» пьесой.

И в самом деле, до революции «Маскарад» редко появлялся на наших сценах. Искони установилось мнение, что пьеса мало

сценична и не совсем благодарна для исполнителей главных ролей, не исключая и роли Арбенина. Принято было трактовать Арбенина как лицо отрицательное, несколько сродни мелодраматическому злодею. А у актеров, как хорошо известно, нет особой тяги к ролям, не внушающим к себе симпатии зрителя. Они избегают играть подобные роли, предпочитая изображать положительные образы. А потому, вполне естественно, что «Маскарад» долгое время не причислялся к категории так называемых «репертуарных» пьес и ставился изредка, в исключительных случаях, и то чаще не целиком, а отдельными сценами, в сборных спектаклях по тому или иному поводу.

И вот Александринскому театру пришла мысль сделать попытку «реабилитировать» в этом отношении одно из замечательнейших созданий лермонтовского творчества и покончить с досадным предрассудком о его несценичности. Вот почему, взяв на себя такую серьезную задачу, театр для решения столь сложной проблемы и выговорил себе не совсем обычные по тогдашнему времени условия.

Первое и, может быть, самое существенное, чего мы добились от тогдашнего директора императорских театров В. А. Теляковского, это то, что мы не связывали себя сроком постановки и не становились в зависимость от заранее назначенной календарной даты премьеры.

Нам была предоставлена полная свобода — репетировать до тех пор, пока спектакль не созреет. Разумеется, мы должны были считаться с текущей работой театра и не мешать ему проводить намеченный сезонный план. Мы пользовались лишь свободным временем, не нарушая основной работы труппы. Поэтому наши репетиции шли нерегулярно и носили характер периодических. Нам приходилось на довольно продолжительные сроки прерывать свои занятия, уступая место очередным постановкам. Такие перерывы иногда бывали очень длительными — по три-четыре месяца. Из этого ясно, что нельзя утверждать, будто мы готовили «Маскарад» в течение шести лет, как принято это думать в настоящее время.

Помимо всего, надо еще принять во внимание и кунктаторскую манеру работы художника А. Я. Головина, что также в значительной степени отдаляло срок премьеры. Необычайно требовательный к себе, А. Я. Головин отличался кропотливостью в работе и не умел работать быстро. Для тех, кто близко знал Головина как художника, нисколько неудивительно, что на одно только собирание необходимых ему материалов он затратил не менее двух лет, прежде чем создавать свой шедевр, каким является его оформление «Маскарада».

1917 1917

АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

Въ субботу, 25-го февраля,

25-ти-лѣтіе службы на ИМПЕРАТОРСКОЙ сценѣ заслуженнаго артиста **Ю. М. Юрьева,**

въ 1-й разъ по возобновленіи (въ 10-й разъ):

МАСКАРАДЪ,

Драма въ 4 дѣйствіяхъ (10 картинъ)

М. Ю. Лермонтова.

Программа премьеры „Маскарада“

Но, как-никак, шесть лет, затраченных на постановку одного спектакля — срок необычайный в истории театра, и ничего нет мудреного, что он порождал всевозможные толки и пересуды. Благодарная тема для самых разнообразных шуточных заметок в театральном отделе периодической печати!

Вокруг нашей работы слагались целые легенды — и весьма недоброжелательного свойства. С каким-то озлоблением в газетных заметках утверждалось, что театр готовит «Маскарад» уже не шесть лет, а в течение целых девяти лет. При этом называли какие-то баснословные суммы, затраченные на декорации, костюмы и т. д.

Даже неожиданная для всех нас преждевременная смерть В. П. Далматова, прервавшая его работу над ролью Неизвестного, дала обильную пищу для газетного остроумия: «Одна жертва режиссерских ухищрений уже есть», — писали репортеры. «Но вот вопрос, доживут ли до премьеры остальные исполнители?» И тут же выражали опасение, что если мы и доживем, то окажемся в таком возрасте, что впору нам думать лишь о пенсии, а не об игре, и т. д. — и всё в таком же роде.

Несомненно, все это приводило к тому, что требования к нам росли с каждым днем. Всех интересовала «тайна» работы, и чем больше откладывалась премьера, тем больше возрастала ответственность участников спектакля. Все ждали от нас чего-то экстраординарного — не более и не менее, как откровения, что невольно заставляло нас насторожиться и с удвоенной интенсивностью отдаваться работе. Особенного напряжения она достигла за два месяца перед премьерой, когда, в сущности, и началась планомерная работа, без прежних перебоев.

Режиссер, художник, композитор и мы все, исполнители главных ролей (Ю. М. Юрьев — Арбенин, Е. Н. Рощина-Инсарова — Нина, Е. И. Тиме — баронесса, Е. П. Студенцов — кн. Звездич, А. Н. Лаврентьев — Шприх, Б. А. Горин-Горяйнов — Казарин и молодой актер Н. С. Барабанов, к которому после смерти Далматова перешла роль Неизвестного), сознавали, на какой суд публики мы обречены, и, поистине, волнение наше было безгранично.

Мы были так поглощены работой, что чуть было не проглядели (и не вполне осознали) всю важность надвигавшихся событий, совершавшихся в нашей стране.

Дело в том, что когда наша работа уже подходила в концу и требовала особого напряжения, в столице начались первые рабочие выступления — предвестники Февральской революции.

Помню, как однажды была прервана репетиция при вести, что рабочие Путиловского завода идут мимо Александринского

театра к Московскому вокзалу с требованием хлеба. Мы бросились к окнам и наблюдали, как молча, организованно по Невскому двигалась громадная толпа рабочих. И в этой сосредоточенности молчаливой массы чувствовалось нечто угрожающее, непреклонное, и вместе с тем какая-то торжественность. Но никто еще тогда не предполагал, что это первые сигналы к началу новой эры нашей жизни и что всего лишь несколько дней разделяет нас от исторического переворота.

Прерванная репетиция возобновилась, но без должной стройности. Исполнители были выбиты из настроения, внимание их двоилось.

К вечеру город был полон слухами. Рассказывали о выстрелах у памятника Александру III. Насчитывались жертвы... Атмосфера вокруг этих событий сгущалась, но, тем не менее, интерес к «Маскараду» у театральной публики не уменьшался.

Мое волнение, как исполнителя главной роли, усугублялось еще тем, что первое представление «Маскарада» приурочивалось ко дню моего двадцатипятилетнего юбилея.

По обычаю того времени, по распоряжению дирекции, билеты на такие юбилеи расписывались на дому у юбиляра, дабы дать ему возможность распределить места между теми зрителями, присутствие которых в день его праздника было ему наиболее желательно.

Задолго до премьеры все места были расписаны, но поступали все новые и новые требования. Несмотря на то, что было сделано объявление, что билетов больше нет и запись прекращена, не было отбоя от звонков — продолжали обращаться с настоятельной просьбой хоть как-нибудь дать возможность попасть на этот спектакль... Тут наглядно можно было убедиться, что на постановку «Маскарада» смотрели как на театральное событие. Многие специально приезжали из Москвы на премьеру. И, как это ни странно, несмотря на развертывавшиеся в городе события, немало высокопоставленных лиц (в том числе и некоторые министры) обращались ко мне по телефону в самый последний момент с просьбой устроить им места на премьеру... В конце концов, и все запасные билеты иссякли.

Наконец, настал и день первого спектакля «Маскарада» — 25 февраля 1917 года. Я весь волнение; вплоть до спектакля сижу дома, стараясь сосредоточиться над ролью. Вдруг звонок по телефону. Звонит В. А. Теляковский:

— В городе неспокойно... Не знаю, как быть со спектаклем... Может быть, придется отложить... Жду распоряжения министра двора Фредерикса... После чего позвоню вам...

Мое волнение удваивается. Жду звонка. Через час, не более, звонок...

— Министр против отмены, — говорит В. А. Теляковский. — Приезжайте играть!..

Часа за два до начала подают экипаж. Еду в театр. Я жил тогда в начале Каменноостровского, ныне Кировского, проспекта, в доме Лидваля... Подъезжаю к Троицкому мосту... Никого не пропускают. Экипаж останавливают. Спрашивают пропуск... Я объясняю подошедшему офицеру, куда и зачем еду. Офицер меня узнает, пропускает. Улицы пусты... Еду по Садовой до Невского. Тут опять заграждение и, несмотря на все мои доводы, — пропустить не соглашаются. «Поезжайте по Екатерининской, там, вероятно, пропустят», — говорит офицер. Сворачиваю... На углу Екатерининской и Невского снова задерживают, но после долгих переживаний, наконец, получаю разрешение, пересекаю Невский и добираюсь до Александринского театра. «А как же публика? — недоумеваю я, — ее ведь тоже не будут пропускать...»

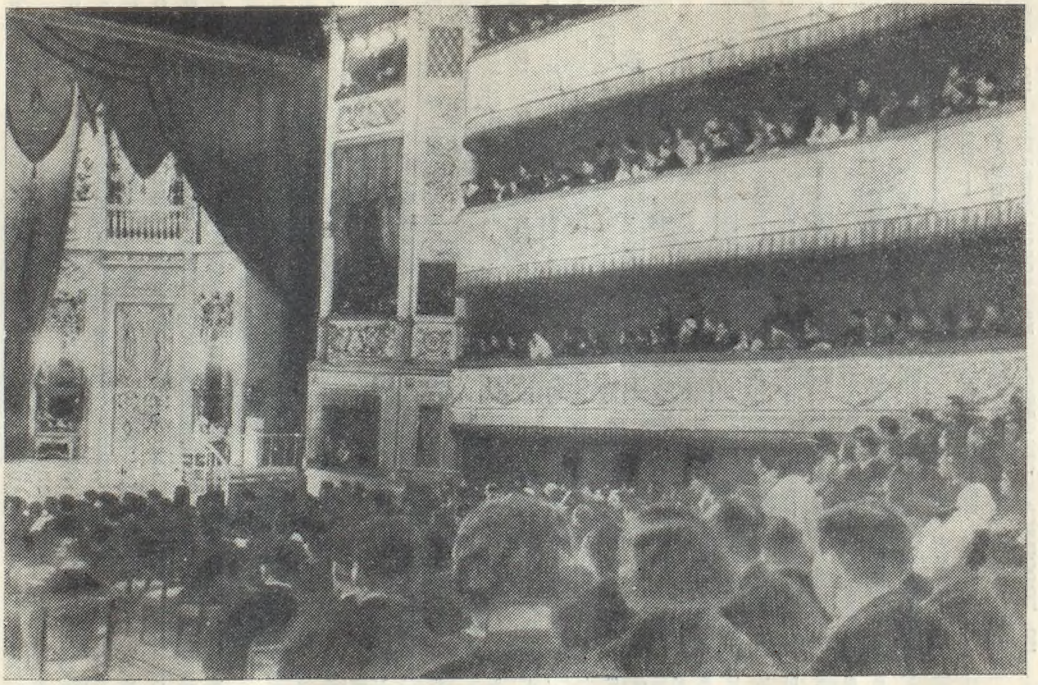
В театре уже кое-кто из артистов... Делимся впечатлениями. Сообщают всевозможные эпизоды... Все это волнительно... Волнуюсь также и тому, что публики, повидимому, будет мало, придется играть при полупустом зале... Гримируюсь, стараясь не думать ни о чем, кроме роли... Несколько раз приходят ко мне в уборную и радостно сообщают, что публика наполняет театр. И действительно, как ни странно, к началу спектакля, несмотря ни на что, зрительный зал оказался переполненным.

Но вот и звонок к началу. Приближается момент предстать перед публикой и передать на ее суд все, чем мы жили и болели в течение долгого времени и что нам стало таким близким и дорогим.

Приглашают на сцену... Момент жуткий — знакомое ощущение актера перед премьерой!..

В последний раз подхожу к большому зеркалу, чтоб узнать в себе то лицо, которое я должен изображать. Все как будто в порядке.

Хочу переступить порог уборной, но вдруг чувствую, что потерял «собранность». Не могу от волнения подчинить роль своей воле. Надо овладеть волнением, сосредоточиться и получить артистический покой. Знаю по опыту: все зависит от первого момента. Удастся уловить в этот момент необходимое самочувствие на сцене, — будешь хозяином положения, нет — вся роль расплывется, растает...



Зрительный зал Александринского театра в день генеральной репетиции „Маскарада"

Прошу находящихся в уборной оставить меня на короткое время одного, чтобы взять себя в руки. Напрягаю все усилия, чтобы уловить покой, отбросив все превходящее, и уйти в образ Арбенина. Как будто ощущаю все, что искал в себе, и иду на сцену, не торопясь, стараясь не «расплескать» по дороге добытое в себе. Иду, как бы чуждый ко всему окружающему. Кто-то здоровается, поздравляет с юбилеем — слышу и вижу все, как в полусне.

Гонг к началу спектакля. Я стою рядом с Б. А. Горин-Горяйновым, играющим Казарина, и мы ждем реплики, чтобы выйти на сцену.

Но вот и знакомые слова Шприха: «Не нужно ль денег, князь? я тотчас помогу. Проценты вздорные... а ждать сто лет могу...» Б. А. Горин-Горяйнов распахивает массивную раззолоченную дверь портала — и, переступая порог, я произношу первую фразу...

При появлении — традиционная встреча юбиляру. В тот момент я совсем упустил из виду это обстоятельство, несмотря на то, что раньше и предполагал эту неизбежность. Длительные аплодисменты дали мне возможность лучше ориентироваться на сцене. На приветствия публики выхожу на полукруглый просцениум, выдвинутый вплоть до первого ряда партера. Передо мной ярко освещенный зрительный зал, переполненный нарядной публикой («Маскарад» игрался при освещенном зале). Все встают, аплодируют. Все места заняты, даже в царских ложах, к моему удивлению, — великие князья.

Наконец, действие начинается.

2

Постараюсь, насколько это в пределах моих возможностей, восстановить хотя бы приблизительно этот спектакль и в том именно составе исполнителей, в каком он шел на премьере. При этом считаю необходимым остановиться и на фоне спектакля, созданном творчеством такого исключительного мастера, как А. Я. Головин, в декорациях которого была разыграна пьеса.

Такой изысканной и вместе с тем художественной роскоши, полной блеска, такого строго выдержанного стиля взятой эпохи — еще не видела наша сцена.

Обычный занавес Александринского театра был изъят. Когда публика входила в зрительный зал, перед ней уже кра-

совался величественный, весь в золоте и зеркалах, портал с массивными двухстворчатыми дверьми по сторонам, напоминавшими двери Екатерининского дворца в Царском Селе. Все детали этого великолепного портала, как бы обрамлявшего сцену, объединялись с архитектурой не менее великолепного зрительного зала Александринского театра и были как бы продолжением его.

Перед порталом полукругом (но не во всю ширину сцены) выдвигался вплоть до первого ряда партера просцениум с двумя сходами, спускавшимися в оркестр, с изящными перильцами, служившими продолжением небольших балюстрадок, помещавшихся по обеим сторонам сцены, а за ними, за каждой из них, на мраморных колоннах — по большой лазуревой вазе.

За порталом — специально написанный занавес в стиле всей постановки, за которым, по ходу действия, менялись декоративные полотна отдельных интерьеров. К слову сказать, все интерьеры — небольших размеров, так как их назначение служить только фоном, указывающим место действия. Исполнители же нередко пользовались портальною частью сцены, занимавшей значительную долю ее, а в некоторых случаях, требующих наибольшего интима, пользовались и просцениумом.

Но вот за порталом взвился занавес. В неширокой арке портала — интерьер игорного дома. Посредине, почти во всю сцену, круглый, для карточной игры, стол, освещенный сверху большой лампой с зеленым абажуром. В глубине, налево от зрителей — другой стол с винами и прохладительными напитками; направо, с противоположной стороны — диван. По сторонам, примыкая к порталу, изящные, с пунцовой шелковой отделкой (любимый цвет Головина) ширмочки — неотъемлемая принадлежность почти каждого интерьера данной постановки (но, разумеется, для каждой картины — свои, специально согласованные со стилем комнаты).

При поднятии занавеса — за карточным столом и вокруг него столпились в кучу все игроки, напряженно следящие за своими ставками. Клубы табачного дыма обволакивают группу игроков. Почти все, находясь в ажиотаже, курят, кто папиросы а кто из трубок с длинными чубуками.

Князь Звездич волнуется больше всех — и проигрывает. В конце концов, он идет «ва-банк», но и тут его ставка бита. Он в отчаянии и близок к самоубийству.

Между игроками снует Шприх.
Со всеми он знаком, везде ему есть дело,
Все помнит, знает все, в заботе целый век,
Был бит не раз — и т. д.

Вот какую характеристику дает Шприху Казарин, когда Арбенин, после продолжительного перерыва, снова появляется в игорном доме и заинтересовывается новыми его посетителями.

Шприха на премьере играл А. Н. Лаврентьев — и играл первоклассно. «Взглянуть — не человек, — говорит про него Арбенин, — а с чортом не похож». Таким и изображал его А. Н. Лаврентьев: чорт не чорт, а взглянуть — не человек!.. Жгучий брюнет с длинными бакенбардами, проворными движениями—во всей повадке так и сквозила пронырливость, навязчивость, угодливость и вместе с тем апломб и наглость. Особенно памятна мне его походка: то, когда нужно, твердая, как на копытцах, то мягко скользящая по паркету, и необычайно характерные, быстрые, стремительные повороты на каблуках.

И в тот момент, когда Шприх предлагает проигравшемуся Звездичу деньги, входит Арбенин в сопровождении Казарина.

Арбенин, когда-то страстный игрок и завсегдатай игорного дома, где его мятущаяся душа пыталась забыться в острых и сильных ощущениях, после большого отсутствия — снова появляется в атмосфере прошлого своего угара, из которого он вырвался, встретив на своем пути Нину. Приобретя в ней идеал чистоты и непорочности, Арбенин мечтал построить весь смысл своего существования на счастье семейной жизни. Но сознание, что его бурное прошлое, так чуждое Нине, может встать преградой к их взаимному пониманию, постоянно омрачало его самочувствие, и он, мучимый всевозможными сомнениями, не находя себе покоя и желая хоть сколько-нибудь отвлечься от разъедающих его тяжелых дум, опять попадает в среду, теперь уже давно чуждую ему.

Тут он встречается с князем Звездичем.

Князя Звездича играл Е. П. Студенцов, тогда еще совсем молодой актер с прекрасными внешними данными, как нельзя более совпадавшими с ролью Звездича. Он был приглашен в труппу Александринского театра главным образом для исполнения данной роли. И, действительно, более подходящего актера на роль князя Звездича было трудно подыскать. Он был воплощением гвардейского офицера. Уменье носить военный мундир, изящные светские манеры и такой же стиль речи — все это помогало ему создавать подлинного князя Звездича.

При встрече с князем, Арбенин сразу понимает отчаянное его положение и, на основании своего опыта, не жалея красок, чтобы нарисовать весь смрад знакомого ему мира игроков, предостерегает молодого, неопытного в жизни человека от

Ю. М. Юрьев — Арбенин *1923 г.*

дальнейших опрометчивых шагов, которых в свое время он сам не мог избежать.

Он так же, как и князь, был неопытен когда-то и моложе, — говорит ему Арбенин, — как и он заносчив, опрометчив тоже, и если б... кто-нибудь его остановил, то... И, не закончив своей мысли, Арбенин решает явиться для него именно тем человеком, которого он сам не встретил на своем жизненном пути.

Видя, что князь стоит на краю верной гибели, Арбенин, чтобы удержать его от дальнейшего отчаянного поступка, сам садится вместо него метать банк, дабы вернуть ему проигранную им сумму. В короткое время, исполнив взятую на себя миссию, Арбенин возвращает князю его проигрыш.

В этот момент занавес закрывает остальных игроков, оставляя Арбенина и князя на авансцене. Между ними идет небольшой диалог, во время которого они сговариваются ехать на маскарад. В ту пору в Петербурге особой популярностью пользовались маскарады, устраивавшиеся по большим праздникам предприимчивым Энгельгардтом, человеком так называемого высшего общества, сумевшим привлечь на свои маскарады самые разнообразные круги столицы.

После заключительных фраз первой картины, тотчас же, без всякого промедления за сценой раздаются звуки оркестра и хора — переход ко второй картине. К этому времени уже готова другая декорация, декорация самого маскарада.

Вторая картина.

Поднимается первый занавес — и обнажает другой занавес, почти на том же плане, что и первый, — специально маскарадный, яркий, красочный, весь в прорезях, спускающийся широкими лентами, с бубенчиками по бортам.

Под музыку, специально написанную А. К. Глазуновым, в прорезях то здесь, то там показываются головы маскированных с веселыми лукавыми лицами, — а затем и сами они выходят на авансцену. От каждого их прикосновения к занавесу мягко, серебристо звучат бубенчики. Начинается пантомима маскарадного флирта.

Но вот раздаются звуки кадрили, и занавес, шелестя бубенчиками, идет кверху — и на сцене пестрая, в меру кричащая обстановка столичного маскарада, — все заполнено пестрой толпой в самых разнообразных костюмах.

Тут снуют неотъемлемые в каждом маскараде Арлекин и Коломбина, тут и Пьеро, а вот важно выступает маркиз в голубом, шитом серебром кафтане в сопровождении маркизы, изящная продавщица цветов, вся разукрашенная мелкими ро-

зочками... А между ними немало и эксцентричных: большая, во весь рост, комическая голова, с длинными усами, густыми бровями и в белой турецкой чалме. Или мрачная фигура смерти с маской в виде черепа, с высокой косой в руках... Много домино всех цветов, много и в своем виде... Среди фраков мелькают боенные мундиры, звенят шпоры...

Посреди сцены громадный диван, обитый золотистым бархатом, подле него, по сторонам, на высоких подставках массивные канделябры со множеством свечей и разноцветными абажурчиками. В глубине, для интимных парочек — уютные уголки, тускло освещенные китайскими фонариками.

Повсюду снует народ, флиртуют, интригуют друг друга... Многолюдно, пестро... В глубине сцены, за диваном, во всем разгаре — кадриль, а действие сосредоточено на первом плане сцены, ближе к публике.

Здесь и скучающий среди чуждых ему людей Арбенин. Тут и неузнанная Арбениным замаскированная Нина. Ее окружили несколько маскированных, желая вовлечь ее во флирт. Она растерянно вырывается из рук одной из «масок» и, в страхе убегая, теряет на авансцене свой браслет.

Здесь и замаскированная, интригующая князя Звездича баронесса Штраль, случайно подымающая с пола оброненный Ниной браслет и передающая его на память князю Звездичу.

Тут и сцена с этим злополучным браслетом между князем и Арбениным, который поражен сходством этого браслета с браслетом Нины — словом, здесь происходит завязка фабулы пьесы.

Наконец, появляется таинственная фигура Неизвестного в черном домино и белой, необычайно жуткой, итальянской маске. Он выходит из боковой двери портала, слева от зрителей, и молча направляется полукругом по самой авансцене к противоположному выходу. Вслед за ним каким-то потоком, как бы повинуясь силе его гипноза, широкой и длинной лентой вливается на сцену целая группа маскированных, а когда Неизвестный, внезапно повернувшись в их сторону, останавливается и пристально смотрит на них сквозь таинственную маску, все как один, замирают в оцепенении, прикованные к его взору.

Зловеще звучат и производят на Арбенина гнетущее впечатление обращенные к нему слова Неизвестного: «Несчастье с вами будет в эту ночь!»

Особенно сильно звучали эти слова, когда их произносил на репетициях В. П. Далматов, не успевший дожить до спектакля. Что-то потустороннее чувствовалось в его облике, и пронизывающим холодом веяло от его интонаций, насыщавших

атмосферу какою-то жутью, от которой, как говорится, «мороз по коже». Молодому актеру Н. С. Барабанову, вступившему в эту роль после кончины В. П. Далматова, было весьма невыгодно играть Неизвестного после такого исключительного исполнения. Невольно напрашивалось сравнение. Тем не менее, Н. С. Барабанов вышел с честью из этого трудного положения, и справедливость требует сказать, что он был одним из лучших исполнителей данной роли (которую, между прочим, впоследствии играл также И. Н. Певцов).

Арбенин напрасно искал повсюду развлечения. «Пестрела и жужжала толпа» перед ним, но сердце его «оставалось холодно и спало воображение». Предпринятый им экскурс в свое прошлое более, чем когда-либо, убедил его в том, что ему давно они все чужды и что и он им всем чужой. С таким сознанием Арбенин покидает маскарад, возвращаясь к своему домашнему очагу, где все же не теряет надежды найти себе успокоение и счастье. В этот момент в бешеном галопе, уже при опущенном занавесе, по авансцене проносится толпа танцующих.

По окончании галопа тотчас же раздается гонг — сигнал к началу третьей картины.

Комната Арбенина.

Прямо перед зрителями — большое окно. Видно звездное небо, искусно написанное в одной плоскости занавеса интерьера, но дающее полную иллюзию перспективы.

Посреди сцены — большой овальный стол, на нем несколько книг в богатых переплетах, бронзовый настольный колокольчик. По бокам стола — два кресла с высокими спинками, слева у стены — шифоньерка с книгами. Чувствуется уют домашнего очага. После шума маскарада с его пестреющей толпой — полная тишина. Некоторое время на сцене никого нет.

Наконец, входит Арбенин. Дурной осадок от так непроизводительно проведенного вечера приводит его в мрачное состояние, которое еще более усиливается, когда он узнает, что Нины нет дома.

Переодевшись в шелковый халат (между прочим, необыкновенно стильный, совсем не банальный, сшитый по эскизу Головина, с продольными, широкими в красную и зеленую полосками, весьма оригинального покроя, напоминавшего покрой русской поддевки), Арбенин в ожидании Нины садится в кресло у стола и углубляется в свои мысли, анализируя пройденный им жизненный путь: ему не дает покоя, что его прошлое может стать преградой между ним и Ниной.

Ю. М. Юрьев — Арбенин *1939 г.*

Но вот звонок — и появляется Нина. Арбенин радостно ее встречает, но тут же снова погружается в свои невеселые думы. Нина это видит и омрачается, чувствуется разлад между ними. Они, любя друг друга, никак не могут согласовать свои взаимоотношения, не могут найти общего языка.

Нину играла Е. Н. Рощина-Инсарова, артистка выдающегося таланта. Помимо эмоциональных свойств ее дарования в ней всегда было велико стремление к яркому и точному воспроизведению стиля, который она необыкновенно схватывала. Какую бы роль она ни играла, отличительной чертой ее изображения было острое чувство стиля: будь это Катерина из «Грозы» — весь ее облик, — как бы нестеровского письма, и музыка ее речи — прямо из недр старообрядческого быта, или, если это героиня эпохи Возрождения, — она казалась сошедшей с портрета мастеров того времени.

Так и в роли Нины. Выйдя на сцену, Нина — Рощина-Инсарова вносила с собой атмосферу тридцатых годов: ее внешность, движения, манера говорить, — все изобличало из какой среды ее героиня — и на какой почве возрос этот изнеженный цветок. Прибавьте еще к этому врожденную женственность, изящество и прекрасные выразительные глаза, напоминавшие глаза Дузе — и перед вами подлинная лермонтовская Нина.

При первом своем появлении на сцене в начале третьей картины, Нина — Рощина-Инсарова входит заметно оживленной, как бы еще овеянной маскарадными впечатлениями, но и немного смущенной... Ведь у нее есть тайна: ей пришла несколько взбалмошная мысль отправиться, и при том без ведома мужа, — на модный тогда энгельгардтовский маскарад...

Застав Арбенина мрачным, каким она за последнее время все чаще и чаще его наблюдала, и не находя объяснения тому, она искренне огорчается:

Скучаешь ты со мною розно,
А встретимся — ворчишь!

Недоумевая о причине такого его настроения, Нина хочет допытаться, что же именно заставляет его быть таким. Может быть, все дело в ней, в ее образе жизни? Может быть, ему не нравится, что она выезжает в свет, а потому ему может казаться, что она не живет всецело им и для него?..

Так скажи мне это... Я готова!
В деревне молодость свою я схороню,
Оставлю балы, пышность, моду
И эту скучную свободу...

Эти слова Нины звучат нежно, ласково, почти по-детски в устах Рощиной-Инсаровой, которая здесь старается нарисовать идиллию их взаимного счастья, созданную в ее воображении. Но и после ее слов, полных любви и порыва, черные думы Арбенина не рассеиваются, и душевный разлад не покидает его. Тогда Нина в безнадежности бросает ему упрек в том, что он ее не любит. Острой болью отзывается на Арбенине такое ее предположение, и он, после некоторого раздумья, решается, наконец, посвятить Нину в душевную драму.

Наступает исповедь Арбенина. Интересно было следить во время этой исповеди за лицом талантливой артистки и видеть на нем, с какой чуткостью отзывалась Нина — Рощина-Инсарова на все перипетии сложнейших переживаний своего мужа.

Когда Арбенин кончает — наступает долгое молчание. Нина — Рощина-Инсарова стоит подле Арбенина в глубокой задумчивости, вся под впечатлением только что услышанного. Затем, как бы оторвавшись от своих мыслей, ласково проводит рукой по волосам Арбенина. Под влиянием ее ласки он чувствует себя счастливым.

Теперь мне остается только упомянуть об эпизоде с злополучным браслетом.

Во время объяснения Арбенина с Ниной, где он, излив перед нею всю боль своей души, инстинктивно почувствовал, что такая откровенная его исповедь сблизила их и что теперь между ними ничего нет, что могло бы мешать их взаимному счастью, он, как раз в тот момент, когда уже считал себя на вершине своего блаженства, замечает, что одного браслета на ее руке нет.

Он в волнении вглядывается на парный ему браслет, надетый на другой руке, и с ужасом убеждается, что он точь-в-точь как тот, который только что показывал ему князь Звездич, хвастаясь успехом своей маскарадной интрижки.

Тогда еще, на маскараде, Арбенин был поражен сходством показанного ему князем Звездичем браслета с браслетом Нины, что на мгновение заронило в нем подозрение, но там он быстро подавил это в себе, не допуская даже мысли, что Нина может появиться на маскараде. Теперь же он не сомневается, что это было именно так и что он видел у князя нинин браслет. И на все заверения Нины он отвечает полным неверием.

После бурного объяснения, он замыкается в себе — и конец его покою и счастью.

На этом заканчивается третья картина.

Антракт.

3

В антракте в мою уборную проникало немало публики (на сей раз, по случаю юбилея, более свободно пропускали за кулисы, чем во время обычных спектаклей).

От посетителей нам было интересно узнать о настроении зрительного зала. Но даже по одному их виду можно было судить, какое острое впечатление производит на них этот спектакль, не говоря уже о том, что все наперебой восхищались роскошью постановки, небывалой еще на нашей сцене.

Вскоре последовал звонок к началу второго акта — антракты для цельности впечатления мы старались делать как можно короче (первые три картины относятся к первому акту, четыре последующих — ко второму, а три последних — к третьему акту).

Четвертая картина у А. Я. Головина — вся изыск.

Нарядный салон баронессы Штраль. В глубине, по всей завесе, ряд нарисованных больших окон, обрамленных красивыми драпировками, также рисованными. По стене расставлены золоченые стулья. Изящная меблировка заполняет всю комнату. Направо, ближе к зрителям, уютный уголок из комбинации мягкой и легкой мебели. Налево — диван, а за ним желтого полированного дерева рояль. Чувствуется много воздуха, света. Среди этой обстановки как-то особенно выделяется блестящий, как зеркало, паркет, подобный паркету больших дворцов.

Необыкновенно «угадан» художником текст самой картины: он вполне сливается с созданным им окружением. Перед вами точно тончайшая красочная акварель большого художника, обязывающая и исполнителей к соблюдению данного стиля, полного изящества. Речь актеров, звучание лермонтовского стиха, движения — все должно объединяться в общую гармонию.

При поднятии занавеса — баронесса Штраль за роялем. Несутся звуки мелодичного вальса, написанного А. К. Глазуновым в стиле шопеновского ноктюрна.

Баронессу Штраль с первого же спектакля почти бессменно играла Е. И. Тиме.

Елизавета Ивановна Тиме — молодая артистка, тогда, после ряда удач, особенно в комедийных ролях, только что занявшая первое положение. Эффектная внешность, умение владеть своей фигурой, музыкальный голос, прекрасная читка стиха, темперамент и общая выразительность исполнения — помогали талантливой артистке создать подлинный образ лермонтовской баронессы Штраль.

Прервав игру на рояле, баронесса Штраль — Тиме задумалась, оставаясь некоторое время за роялем. Затем, все в той же задумчивости, захватив с собою книжку, лежавшую на рояле, медленно шла на авансцену и садилась на диван, углубляясь в чтение. Потом, отбросив книгу, произносила свой монолог, полный размышления по поводу участи женщины, волею судеб зависящей от власти света:

Свет тут... Он тайны знать не хочет! Он по виду,
По платью встретит честность и порок, —
Но не снесет приличиям обиду,
И в наказаниях жесток...

Из всего видно, что ее покой нарушен. Она никак не может простить себе, что, поддавшись порыву увлечения князем, рискнула, скрываясь под маскарадной маской, открыть свои чувства к нему. И теперь, зная, что в кругу людей, как князь, где из-за одной лишь прихоти своей честью женщины не так уж дорожат, она опасается быть узнанной и осужденной светом. Не находя себе места, опять берет книгу, но не может читать, снова садится за рояль и начинает играть.

В это время входит Нина. Она бледна и расстроена после вчерашнего объяснения с мужем.

Вскоре, звеня шпорами, появляется князь Звездич. После галантных приветствий ему предлагают сесть.

Они рассаживаются направо от зрителей, на расположенной полукругом золоченой мебели, образуя красивую группу.

Е. Н. Рощина-Инсарова, Е. И. Тиме и Е. П. Студенцов, так хорошо почувствовавшие стиль эпохи, отлично придавали своим движениям и линиям своего тела характерность внешнего быта высшего общества времен Александра I, сохранявшегося еще в первые годы царствования Николая I.

Князь только что видел Нину в ювелирном магазине и издали наблюдал, как она подбирала браслет, надеясь найти парный к своему, точь-в-точь к такому же, какой был передан ему вчера на маскараде.

Теперь князь Звездич уже не сомневается, от кого получил браслет, что придает ему смелость с места в карьер повести речь, полную недвусмысленных намеков. Баронесса резко его обрывает.

Входит молодой чиновник — поверенный по делам баронессы — и, раскланявшись со всеми, произнеся лишь несколько слов приветствия, по приглашению баронессы вместе с нею удаляется.

Этот незначительный эпизод был чрезвычайно удачно использован при постановке и служил прекрасным дополнением

к общей картине. На первом спектакле эту небольшую роль как нельзя лучше исполнял талантливый, тогда еще совсем молодой актер — Н. В. Смолич. Скромно появляясь в глубине сцены, он элегантно и как будто порхая, но в то же время не теряя достоинства, раскланивался со всеми, ловко скользя по гладкому паркету. В этот момент он был полным олицетворением молодого чиновника той эпохи, делающего карьеру.

Помните слова Глумова из пьесы Островского, когда он иронически повествует якобы либеральному Городулину, как должен вести себя молодой человек, желающий дослужиться до чего-нибудь. «Когда начальник пошлет его зачем-либо, надо уметь производить легкое порханье, среднее между галопом, марш-маршем и обыкновенным шагом». Глядя на Смолича в этой сцене, невольно вспоминались эти слова Глумова.

Из такой мизерной роли Н. В. Смолич сумел создать положительно шедевр, который необыкновенно как запоминался зрителем.

Уход баронессы со своим поверенным оставляет Нину наедине с князем. Воспользовавшись данным обстоятельством, князь решается действовать и объясниться ей в любви. Причем тут Е. П. Студенцов очень тонко, не переходя известных границ приличия светского человека, проявляет кастовое гвардейское юнкерское ухарство, пробует воздействовать «натиском», и чуть было не обнимает ее. Но Нина во-время парализует этот порыв, напоминает ему, что слишком он забылся, и просит не говорить с ней больше никогда.

По возвращении баронессы, Нина удаляется, оставив хозяйку дома озадаченной таким внезапным своим отъездом. Видя, что князь в задумчивости, баронесса догадывается, что между Ниной и им было какое-то объяснение, и вызывает его на откровенность. Тут Студенцов ярко подчеркивает раздосадованность Звездича от полученного им афронта. Горя желанием отомстить Нине, он сообщает баронессе Штраль, что встретил в маскараде Нину и в доказательство своих слов ссылается на имеющийся у него браслет, такой же точно, как и на руке Нины. Выслушав от озадаченной и смущенной этим сообщением баронессы ряд сентенций по поводу того, как надо «дорожить побольше честью дам», князь, элегантно раскланявшись, ретируется.

Все эти сцены представляли собою ряд тонко, с подлинным блеском, воспроизведенных эпизодов из великосветской жизни.

И что особенно нужно отнести к достоинству их изображения — это изящество музыки речи во время ведения этих типичных «салонных» диалогов, что так совпадало с изяществом

их внешнего исполнения. Сдержанность, недоговоренность, намеки и полутона дополнялись многозначительными паузами и мимической игрой. И все это в пределах известного этикета и непременно в дозволенных приемах, принятых в их среде, несмотря на подчас скрывающуюся явную дерзость.

Вот, хотя бы диалог князя с Ниной после того, как они, по уходе баронессы, остаются наедине.

Студенцов некоторое время, находясь еще на расстоянии от Нины, довольно бесцеремонно пристально устремляет на нее свой прищуренный взгляд, а потом, решительно подойдя вплотную к Нине и не спуская с нее глаз, быстро, как бы желая уличить ее на месте, бросает ей фразу: «Я в магазине нынче видел вас».

Рощина-Инсарова, еще не понимая, к чему ведут его слова, и несколько удивленная неожиданной манерой его поведения, оставаясь в неведении всех ситуаций с браслетом, дающих князю повод делать определенные выводы относительно якобы предпринятых ею шагов по отношению к нему, отвечает совершенно спокойно:

Браслет я прибирала
Вот к этому.

Студенцов берет из рук Нины браслет и с лукавой улыбкой, не торопясь, рассматривает его:

— Премиленький браслет, — говорит он. И после некоторого молчания многозначительно, затаенно, задает ей вопрос, тоном, рассчитанным на интимность. — А где ж другой? ..

Рощина-Инсарова, игнорируя странное и все еще непонятное ей поведение князя, совершенно искренне, непосредственно, с горечью отвечает: «Потерян».

— В самом деле? — вдруг с громким смехом, звучащим каким-то диссонансом, вырывается у Студенцова.

Резкий смех, граничащий с дерзостью, и определенное недоверие к ее словам, сильно шокируют Нину — Рощину-Инсарову, но, сдержав себя, она недоуменно произносит: «Что ж странного?»

Князь — Студенцов, почувствовав, что он может быть преждевременно, опрометчиво перешел некоторую границу, прибегает к тону участия, хотя и не оставляя главного своего намерения:

Я предложить хотел
Свои услуги вам... Он может отыскаться.

Поверив его участию, Нина — Рощина-Инсарова хватается за эту мысль: «Пожалуйста... Но как?»

Ободренный такою просьбою, князь, снова желая быстрей подвести ее к намеченной цели, переходит на двусмысленные вопросы и стремительно забрасывает ее ими: «А где же потерян он?», или «Как-нибудь на бале?..», «Или кому-нибудь на память подарили?» И, в конце концов, идет на откровенность:

> А тот,
> Который вам его найдет —
> Получит ли от вас какое награжденье?..

затаенным полушопотом произносит князь и, окончательно осмелев, переходит в открытое объяснение в любви.

Нина, сначала оторопев от неожиданности, резко обрывает его и тоном большого достоинства ставит зарвавшегося самонадеянного князя на место.

Весь этот диалог исполнялся совершенно и поражал своей гонкой отделкой, как и многие другие сцены спектакля. И немудрено, что были достигнуты такие результаты: на репетициях режиссура совместно с актерами настойчиво и кропотливо добивались выявления всех тонкостей и малейших деталей в этих сценах, на первый взгляд, казалось бы, не представляющих большого труда для исполнителей, так или иначе по своим сценическим данным подходящих к своим ролям. Но это только на первый взгляд. Все зависит — каковы задания, как далеко идут требования, поставленные перед собой. И в самом деле, чем больше мы работали, тем тоньше и сложнее раскрывались психологические тайники человеческой души самых обыкновенных, на первый взгляд, людей. И то, что казалось большим достижением вчера, сегодня уже не удовлетворяло — хотелось большего.

Хорошо осталось в памяти, какой четкости и законченности мы добивались, например, в четвертой картине в эпизоде, предшествующем уходу князя Звездича. Сам по себе этот эпизод казался очень простым и небольшим, но режиссурой было задумано заключить его в такую оправу, которая требует ювелирной отделки: все должно быть тут пригнано с замечательной точностью и четкостью, одно должно цепляться за другое, отнюдь не «набегая» друг на друга. Исполнители должны выработать в себе большую выдержку: не закончив вполне одного переживания и не поставив, так сказать, точки над ним, не переходить к другому.

Вот, скажем, баронесса смущается, когда князь, якобы, в доказательство того, что он получил на маскараде браслет от Нины, ссылается, что такой же точно браслет он видел у нее на руке. Здесь надо было сначала показать смущение баронес-

сы, а затем, когда это будет выявлено рельефно, перейти к следующему внутреннему положению: к желанию скрыть такое свое состояние, а далее замаскировать его игрой на рояле.

Между этими тремя положениями требовалось, фигурально выражаясь, расставить точки. А затем уже, на минуту отрываясь от рояля, произнести:

Я завтра ж дам совет полезный Нине —
Не доверяться болтунам... —

и снова продолжать играть.

После этого, князь, выслушав обидное нравоучение, не торопясь, молча шел к роялю и с типичной для светского человека того времени ленивой повадкой брал оставленный там головной убор и перчатки и возвращался к продолжавшей играть баронессе. Остановившись подле нее, после небольшой паузы, во время которой на его лице появлялась саркастическая улыбка, князь задавал ей вопрос: «А мне совет какой?»

Баронесса, не отрываясь от рояля и не сразу: «Смелее продолжать с успехом начатое»... А потом, резко оборвав игру, не закончив музыкальной темы, откинувшись на спинку стула, жестко прибавляла: «И дорожить побольше честью дам». После чего брала еще несколько шумных аккордов.

Князь воспринимал ее фразу как бы удар по лицу. Но сейчас же, овладев собой, принимался надевать перчатку и, натянув ее на левую руку, выдержав паузу, уже спокойно, галантно, как подобает светскому человеку, с легким наклоном головы и корпуса, произносил: «За два совета вам» — после чего целовал руки, и только тогда, по-военному выпрямившись, шикарно щелкнув шпорами, добавлял: «Я благодарен вдвое». И, не торопясь, как бы со скучающим видом, стараясь быть равнодушным, уходил со сцены.

Чтобы чисто выполнить такое задание с полным сохранением четкости и точности, нужна известная сценическая техника, не только внутренняя, но и внешняя — то артистическое мастерство, которое не достигается без известной тренировки. Именно к этому мы стремились во время наших репетиций, и результаты такой работы были налицо

По уходе князя портальный занавес опускается — под его прикрытием уже готовится установка следующей картины, тогда как баронесса недоумевает, каким образом ей довелось найти браслет Нины... Объяснить можно лишь одним: несомненно, Нина была там. Иначе быть не могло!.. И невольно ставя себя в ее положение — баронесса ужасается при мысли,

что откройся она князю — и ей, как и Нине, не миновать бы огласки!..

И вот, чтоб избежать огласки, она, побуждаемая в то же время ревностью и досадой, решает спасти себя хотя бы за счет другой. Для этой цели, как самый логический вывод, она избирает Нину.

Как раз кстати приезжает Шприх. «Бес вечно тут как тут.. со всеми он знаком, везде ему есть дело» — и «разносить гораздо».

Баронесса, воспользовавшись такими его «качествами», прозрачно намекает ему на историю Нины с князем Звездичем.

Уверенная в том, что больной ее вопрос в надежных руках Шприха, баронесса Штраль чувствует себя спасенной и успокоенная уходит.

После коротких размышлений Шприха по поводу только что данной ему баронессой миссии — занавес опускается. Не более как через минуту он снова поднимается к началу пятой картины.

Пятая картина.

Кабинет Арбенина.

Посредине, у стены, высокое бюро карельской березы с откидной крышкой. На нем часы и два бронзовых подсвечника с небольшими экранчиками, с характерными на них силуэтами. На стене — с обеих сторон бюро, на фоне темнокоричневых, в полоску, обоев — два небольших портрета, своей окантовкой скорее напоминающих гравюры, чем портреты. По сторонам у бюро с высокими спинками — массивные стулья, обитые кожей натурального цвета.

При поднятии занавеса, облокотясь на бюро, сидит в задумчивости Арбенин.

Входит слуга, докладывает, что ждет человек с письмом... «Принес он барыне записку»... Арбенин перехватывает письмо, и с ним уходит.

Появляется Казарин с целью опять втянуть Арбенина в игру, дабы около искусного игрока и самому немного поживиться и тем поправить свои пошатнувшиеся дела. Немного спустя входит Шприх и, с места в карьер, в буквальном смысле этого слова, оставаясь верен себе и принятой на себя миссии, не жалея никаких прикрас, повествует Казарину обо всем, что произошло в семье Арбенина.

Этот диалог велся на банкетке, стоявшей на просцениуме против среднего прохода партера.

На ней в непринужденной позе располагался Казарин.

Шприх увивался вокруг него, и в исполнении А. Н. Лав-

рентьева больше, чем в предыдущих сценах, напоминал мелкого беса. Соваться не в свои дела, распространять злободневные новости, сплетни, всевозможные пикантные слухи, особенно, когда это касается семейных тайн — это его сфера, здесь Шприх чувствует себя как рыба в воде. Он, захлебываясь от удовольствия, смаковал подробности, цинично хихикал, когда касался семейной драмы Арбенина... То быстро вплотную подсаживался к Казарину и таинственно нашептывал ему, впиваясь как пиявка в его ухо, то внезапно вскакивал, вертелся на каблуках от испытываемого удовольствия и, изображая обманутого мужа, делал пальцами изображение рогов у своей головы.

Рассказанная Шприхом новость об Арбенине как раз на руку Казарину: тем легче будет вернуть Арбенина к тому, о чем он только что мечтал.

Казарина весьма типично играл Б. А. Горин-Горяйнов. В его Казарине чувствовался человек, умудренный опытом жизни, прошедший, как говорится, через огонь, воду и медные трубы. Это человек весьма незаурядного ума, отпущенного ему от природы. Но он не сумел, или, лучше сказать, не захотел из-за отсутствия каких-либо моральных устоев, дать правильное применение своим природным свойствам. А потому, вполне естественно, что он к интересам трудовой и интеллектуальной жизни не пристал, и, покатившись вниз по наклонной плоскости, в конце концов попал в водоворот рассеянной и праздной жизни, к которой всегда имел склонность. Но делал это умно и скрытно.

Внешний вид его — импонировал. Он умел держать себя в обществе, и производил впечатление светского льва. Говорил с иными не без гордости, немного свысока, покровительственно, чем иной раз давал чувствовать свое превосходство перед другими. Был проницателен, остроумен, его «мо» пользовались популярностью. Вот каким рисовался Казарин, когда смотрели Б. А. Горин-Горяйнова в этой роли.

Сцену Казарина со Шприхом прерывает выход Арбенина. Медленно, в тяжелой задумчивости, с письмом в руках, идет Арбенин и останавливается у бюро, снова перечитывает письмо князя к Нине, не замечая ни Казарина, ни Шприха. Последний, воспользовавшись этим обстоятельством, боясь каких-либо непредвиденных осложнений — ведь рыльце-то у него в пушку, как-никак, а он теперь один из участников этой интриги — трусливо скрывается за дверь.

Арбенин, выходя вперед, замечает Казарина. Как раз в это время занавес скрывает декорацию пятой картины, и диалог между Казариным и Арбениным, из которого Арбенин узнает,

что все, что случилось с ним, стало общим достоянием, ведется на самом просцениуме.

Под маской дружеского участия к Арбенину Казарин употребляет все свое красноречие, чтоб Арбенин, сбросив с себя весь груз семейных невзгод, вернулся к пламенным дням прошлой своей жизни. Арбенин не устоял перед искушением Казарина, и в заключительном монологе, который он произносит, сидя на банкетке, с левой стороны от зрителей, облокотясь на балюстраду, он прощается с покоем семейного счастья, о котором так долго мечтал, — и решает вновь отдаться прежним своим страстям. После чего Казарин, глядя вслед уходящему Арбенину, произносит: «Теперь он мой! . .»

Картина шестая.

Комната князя.

Направо — большой письменный стол. Перед ним и по сторонам его — кресла. Слева в глубине — ширмы. За ними предполагается диван со спящим князем. Перед ширмами еще одно кресло, на спинке его висит мундир князя. Во всем беспорядок холостяка.

Денщик Иван прибирает в комнате, он смотрит на часы, собираясь успеть, прежде чем проснется князь, сходить в лавочку, но в это время слышит, что кто-то идет по лестнице. Он выбегает за дверь с намерением сказать, что хозяина нет дома. За сценой слышны пререкания, а затем Арбенин, грубо отстраняя оторопевшего денщика, преграждавшего ему дорогу, врывается в комнату.

В этой маленькой сценке роль денщика Ивана на первом спектакле играл И. Д. Локтев — актер преимущественно на роли лакеев. Он исполнял их весьма небанально, стараясь по возможности придать каждой из них характерные черты. Такая способность его изображать слуг перешла к нему по наследству: его отец — старик Локтев также всю свою жизнь играл почти исключительно роли слуг.

Правда, ни отец, ни его сын не достигли в этих ролях такой славы, какой в свое время достигал знаменитый московский артист Никифоров, вписавший свое имя в историю русского театра исключительно только ролями слуг. Мне посчастливилось не раз видеть его на сцене Московского Малого театра. Мое знакомство с ним, как с актером, совпало с первым моим посещением театра, когда я, восьмилетним мальчиком, в 1880 году впервые попал в Московский Малый театр, где давалась пьеса Островского и Соловьева «Светит, да не греет». Никифоров изображал в ней старика камердинера — и так его играл, что этот образ навсегда врезался в мою память. Я и теперь,

по прошествии шестидесяти лет, как сейчас его вижу и слышу.

Локтевы, разумеется, далеки были от Никифорова, сумевшего лишь ролями лакеев встать в первые ряды корифеев дома Щепкина. Никифоров был явлением исключительным, но, тем не менее, и Локтевы достигали известной высоты.

По поводу специфической деятельности Никифорова, за кулисами Московского Малого театра передавали из уст в уста анекдотический эпизод, и я позволю себе здесь его привести. Знаменитому комику Живокини, всегда склонному к шуткам, однажды пришла игривая мысль — подшутить и над своим другом Никифоровым, зная наперед, что он, при общем его признании, никак не сможет усмотреть в ней какого-либо дурного умысла. Руководствуясь этим соображением, Живокини написал на двери уборной Никифорова крупными буквами: «Лакейска». Увидев эту надпись, Никифоров, нисколько не смутившись, приписал снизу: «шутка». Таким образом, эффект получился обратный, и в результате оказалось, что Живокини допустил «лакейскую шутку».

В последних наших возобновлениях «Маскарада» роль денщика Ивана перешла к талантливому нашему артисту — бывшему моему ученику А. Ф. Борисову, успевшему по праву занять первое положение в труппе театра им. Пушкина. Он внес в нее много новых красок и осветил ее тонким юмором, отчего роль, несомненно, выиграла, стала много заметнее и хорошо запоминалась публикой, несмотря на скудность ее материала.

Проникнув в возбужденном состоянии в комнату князя с твердым намерением умертвить своего соперника, Арбенин застает его спящим. Вот удобный момент, чтоб задушить его... Удалив денщика, Арбенин крадется к князю за ширмы, чтобы совершить свое намерение, но быстро возвращается, чувствуя, что это свыше его сил и воли.

Бичуя себя за проявленную им слабость, он хочет удалиться. Но тут внезапно приходит ему мысль о мести иного порядка. «Язык и золото, — говорит себе Арбенин, — вот мой кинжал и яд!..»

Он садится за письменный стол и пишет приглашение князю явиться сегодня же вечером в игорный дом.

Оставив записку на видном месте, Арбенин направляется к выходу и вдруг видит на пороге даму под густой вуалью... Она, не замечая его, осторожно, как бы таясь, пробирается к комнате князя.

Заподозрив, что это Нина, Арбенин подкрадывается к ней и, внезапно схватив ее за руку, предварительно зажав ей рот,

увлекает на другую сторону сцены, и там, сорвав вуаль, убеждается в своей ошибке, увидя вместо Нины баронессу Штраль.

Все дальнейшее объяснение Арбенина с баронессой идет в притушенных тонах, с опаской, чтоб не проснулся князь. Продолжая находиться в возбужденном состоянии, Арбенин на все попытки баронессы, решившей даже ценой своей репутации убедить его, что он заблуждается, что всему виной не что иное, как стечение случайных обстоятельств, Арбенин, не давая ей до конца высказаться, остается глух к превратно понятым ее словам и уходит в сильном негодовании, с твердой уверенностью, что и она была посредницей сближения Нины с князем Звездичем.

Вся эта сцена строилась на необычайно стремительном темпе. Помню, как на репетициях мы настойчиво стремились, помимо внутреннего яркого горения, добиться тут путем архитектурного построения диалога и частой смены не только ритма, но и интонаций, выражаясь профессионально, смены шрифтов отдельных фраз и слов, окрашивая их то одной, то другой краской своего голоса.

При необычайно бурном натиске ведения этой сцены становилось понятно, почему баронессе не удалось успеть раскрыть глаза Арбенину на настоящее положение вещей и вывести его из рокового заблуждения, почему он не пожелал притом как следует вникнуть в ее слова — все это из-за своих тяжелых переживаний.

В следующем эпизоде баронесса, мучимая тем, что она, главным образом, является причиной создавшегося зла, во что бы то ни стало хочет загладить свою вину и распутать этот злосчастный узел. И то, что не удалось ей выполнить по отношению к Арбенину, находящемуся почти в невменяемом состоянии, ей удается сделать по отношению к князю. Она объявляет ему, что маска, принимаемая им за Нину, была она, что браслет, послуживший поводом для всех этих бед, случайно был найден ею какой-то «чудною судьбой» и передан ему на маскараде.

Выполнив свою миссию, баронесса быстро удаляется, оставляя князя озадаченным от неожиданного сообщения.

По ее уходе князь замечает записку Арбенина и, прочтя ее, направляется вперед к рампе. Занавес за ним тотчас же опускается. Пройдясь в размышлении несколько раз по просцениуму, князь произносит заключительные слова этой сцены:

Ну, право, глаз особый нужен,
Чтоб в этом увидать картель..

Где слыхано, чтоб звать на ужин
Пред тем, чтоб вызвать на дуэль! —

после чего оставляет сцену через портальную дверь.

К этому моменту, за занавесом, сцена уже обставлена для следующей картины — и раздается гонг к ее началу.

Седьмая картина.

Декорация та же, что и для первой картины. Игроки за столом заняты игрой. Быстро входит Арбенин. Заметно его нервозное состояние. Хозяин игорного дома его приветствует. Радостно встречает его и Казарин, приписывая его посещение своему воздействию. Арбенин рассеянно слушает их, отыскивая меж игроками князя, но его еще нет. Наконец, за сценой голос князя. Арбенин насторожился и ждет. При появлении князя, отойдя в сторону, вынимает деньги, приготовляясь к игре и мести... От волнения руки его дрожат.

На предложение, сделанное хозяином князю, принять участие в игре князь отвечает: «О, я смотреть готов...»

Услыхав его слова, Арбенин вздрагивает от мысли, что его план мести может сорваться, и с галантным поклоном светского человека спешит задать ему вопрос: «А вы играть с тех пор еще боитесь?»

Князь, снимая саблю, отвечает с таким же галантным поклоном: «Нет, с вами, право, не боюсь».

Ободренный таким ответом, Арбенин подходит к нему вплотную и недвусмысленно намекая, что он знает все, дерзко смотря ему прямо в глаза, говорит: «Я нынче был у вас» и т. д.

Князь, поняв, к чему клонятся его слова, стараясь замаскировать некоторое смущение, как-то непроизвольно, без всякого повода к тому, начинает поправлять совершенно исправную шпору, поставив ногу на табурет у портальной двери. И на все фразы Арбенина отвечает тоном агностика.

Все садятся играть. Арбенин мечет банк. Сосредоточив все внимание на князе, Арбенин во время игры рассказывает анекдот, полный прозрачных намеков на князя. Князь, понимая, что речь о нем, начинает нервничать и, теряя самообладание, играет рассеянно. Арбенин, замечая это, принимается язвить его еще более и, когда доходит до места в анекдоте, где говорится, что обманутый муж, придравшись к пустякам, дает пощечину соблазнителю жены, князь, многозначительно смотря на Арбенина, произносит: «А там стрелялись?» — желая своим тоном сказать, что он готов дать ему удовлетворение, и ждет от него вызова. Арбенин, брезгливо оглядев его с ног до головы, отвечает твердо ему в упор: «Нет».

Князь, приняв это за личное оскорбление, почти в негодовании, задает ему еще вопрос: «Так что же сделал муж?» Арбенин, пожав плечами, не торопясь, презрительно отвечает уничтожающим тоном:

Остался отомщен
И обольстителя с пощечиной оставил.

Князь не выдерживает и стремительно срывается с места, удерживаемый своим однополчанином.

Присутствовавшие насторожились, начиная понимать, куда клонится весь этот анекдот. Только один из них ничего не понимает. Ему показалась такой пикантной и забавной вся эта история, что он, не усидев на месте, разражается неудержимым хохотом, но, встретившись с глазами князя, понимает неуместность своего смеха и конфузливо ретируется на свое место.

Князь, с трудом овладев собою и как бы желая показать, что это все к нему никак не относится, с деланным смехом возвращается к своему месту со словами: «Да это вовсе против правил! . .» На что следует фраза Арбенина:

В каком указе есть
Закон иль правило на ненависть и месть? —

после чего предлагает всем приступить к ставкам. Арбенин терпеливо выжидает, пока, как принято говорить среди игроков, не «сделают» все свою игру. И только после этого, не торопясь, берет приготовленную ему «талию» и медленно начинает метать, изредка взглядывая на князя, выжидая наиболее выгодного момента для своего нападения на него.

Раздав карты игрокам, он кладет оставшиеся карты перед собой, а сидящие партнеры по очереди показывают свои карты для проверки... «Взяла», — говорит он первому, взглянув на его очки и, не торопясь, принимается рассчитываться с ним. «Взяла», — говорит он и второму и также рассчитывается и с ним.

Доходит очередь до князя. Он демонстрирует свою выигравшую карту и, приподнявшись, протягивает руку, чтобы забрать со стола свой выигрыш, но в этот момент раздается резкий оклик Арбенина: «Постойте! . .» Князь от неожиданности внезапно застывает... Томительная пауза...

Продержав некоторое время в напряжении окружающих, как бы наслаждаясь созданной им атмосферой, Арбенин медленно, как будто смакуя слова, тихо отчеканивает: «Карту эту, — и, не договорив, снова держит томительную паузу, а потом вдруг, сорвавшись со своего места, бешено выкрикивает по направлению князя, — Вы подменили!»

Общее смятение.

Князь ошеломлен, но Арбенин не дает ему опомниться, продолжая клеймить его позорными эпитетами, называя его подлецом и шулером, и, в конце концов, бросает карты ему в лицо...

Князь — как в оцепенении и не знает, что делать. Опомнившись, он в исступлении бросает Арбенину перчатку, желая кровью смыть такое оскорбление.

Арбенин с презрением отвергает его вызов, гордо заявляя, что стреляться с заклейменными позором он не считает для себя возможным: «Стреляться с вами?.. — Вы в заблуждении!»

Князь окончательно растерян и не может понять, что делается с ним. Наконец, схватив со стола подсвечник, князь бросается на Арбенина с криком: «Я вас убью», но у него вырывают подсвечник из рук. Тогда, почти рыдая, со словами: «Честь, честь моя!..» — князь убегает со сцены.

Вслед ему в каком-то торжествующем экстазе неистово несутся слова Арбенина, где он рисует ему весь ужас дальнейшего его существования с ничем не смываемым пятном его позора. И со словами: «Теперь прощай!.. Желаю долго жить» — скрывается за средний занавес.

Конец акта.

Шумные аплодисменты.

И в этом антракте также появляется публика за кулисами. В общем восхищаются постановкой, но, тем не менее, все в один голос выражают протест против разделения сцен опусканием занавеса посреди диалога: «Это разбивает иллюзию»... «Мешает публике сосредоточиться»... «Отвлекает внимание»... «Автором это не указано»... «Нельзя так обращаться с Лермонтовым»... «Неуважение к классикам» и т. д. — слышалось со всех сторон.

Такое новшество режиссуры явилось тогда полною неожиданностью. Это была первая попытка разбивать действие на отдельные эпизоды — прием, который так широко стал применяться впоследствии, что, в конце концов, завоевал себе право на существование. И одно время редко кто из тогдашних режиссеров обходился без этого модного приема.

4

Начинается третий акт. Восьмая картина — бал.

На сцене — большой мраморный зал с рядом малахитовых колонн, весь залитый светом. Объединенный своей архитекту-

рой со зрительным залом театра, также ярко освещенным, он представлял собою как бы одно целое с ним, казался как бы продолжением его.

Меж колонн — большие бронзовые люстры со множеством горящих восковых свечей. По стенам — изящные бра. В глубине, за колоннами, по обеим сторонам сцены — полубуфеты с серебряными вазами, наполненными фруктами, конфектами, и тут же прохладительные напитки. Ближе к зрителям, направо от них — рояль желтого полированного дерева. Немного поодаль от него, посреди сцены — полукругом расположен ряд белых стульев, обитых золотистым шелком с цветным рисунком. А у колонн того же стиля, что и стулья — диван.

При поднятии занавеса — полонез.

Из боковой двери портала, слева от зрителей, под звуки оркестра стройными парами дефилирует целая вереница танцующих. Сделав широкий тур, они живописными группами заполняют сцену.

Туалеты дам, один роскошнее другого, чередуются с блестящими мундирами военных и фраками штатских... Тут и министры, и послы иностранных держав с лентами и звездами на груди, и генералы, и адмиралы со всевозможными знаками отличия. Тут и элегантная молодежь, среди которой совсем юные кадеты и гимназисты.

Когда все занимают свои места, хозяйка предлагает вниманию гостей приглашенного ею знаменитого пианиста, и просит сыграть. Молодой артист с типичной длинной шевелюрой садится за рояль и играет «Reverie», чудесно написанное А. К. Глазуновым. Играл, разумеется, не актер, изображавший пианиста, задачей которого было создать иллюзию играющего на рояле, а за него исполнял за сценой (и не только на премьере, но и на повторных спектаклях) популярный тогда в Петербурге талантливый пианист Г. И. Романовский.

На фоне мелодичной музыки группа молодых людей, находясь с правой стороны у самого края просцениума, перебрасывается между собою короткими фразами по поводу недавнего скандального происшествия с князем, ставшего достоянием всего общества. Причем тут же делаются предположения, что после того, что случилось с ним в игорном доме, он не осмелится показаться здесь, на балу.

Только что высказав такое предположение, они вдруг видят входящего князя Звездича. Он в парадной форме лейб-гвардии гусарского полка — на нем красный доломан, густо расшитый золотым жгутом, и темносиние рейтузы (ментик на балах

Ю. М. Юрьев — Арбенин
Е. П. Студенцов — Звездич
Н. М. Железнова — Нина

1939 г.

„Маскарад" Лермонтова

обыкновенно снимался). Никто не отвечает на его поклон — все демонстративно отворачиваются.

Пережив неприятную минуту при встрече с молодежью, князь замечает Нину, сидящую в стороне у балюстрады, направляется к ней, и между ними идет небольшой интимный диалог, во время которого он возвращает потерянный ею браслет.

Арбенин издали зорко и ревниво следит за ними. И в тот момент, когда князь, кончив свой разговор с Ниной, раскланивается с нею и идет по авансцене, Арбенин выходит вперед и преграждает ему дорогу. Встретившись с ним глазами, князь невольно останавливается. Некоторое время они пристально смотрят друг на друга. Кажется, что, вот-вот, сейчас у них произойдет что-либо недоброе...

Но, во-время овладев собой, обменявшись холодными, официальными поклонами, князь проходит мимо Арбенина и идет к выходу.

Арбенин, не спуская с него глаз, провожает его злобным и в то же время глубоко страдающим взором, после чего уходит со сцены.

Пианист заканчивает свое выступление. Ему аплодируют, после чего хозяйка приглашает всех в залу. Опять раздаются звуки полонеза, и все под музыку попарно направляются полонезом в смежные комнаты.

Когда на сцене не остается никого, в сильном волнении появляется Арбенин и на фоне звуков оркестра произносит свой монолог:

Я сомневался? Я? — А это всем известно:
Намеки колкие со всех сторон
Преследуют меня...

В этом монологе Арбенин приходит к убеждению, что жить вместе с Ниной или розно с ней, — он не может, и, в конце концов, решает, что ей должно умереть. Придя к такому решению, он обращается с молитвой к богу и просит, чтоб он простил и благословил ее... и в заключение произносит: «Но я не бог — и не прощаю».

Тут прерывает его вбегающая впопыхах запоздавшая юная пара: совсем молоденькая девушка, почти ребенок, а с ней подросток-гимназист, спешащие как можно скорее присоединиться к танцующим в анфиладе смежных комнат. Неожиданно натолкнувшись на Арбенина, они по-детски конфузятся и, неловко раскланявшись с ним, направляются к своей цели, стараясь казаться как можно солиднее.

Пропустив мимо себя эту потешную пару, Арбенин, после некоторой задумчивости, вспоминает, что «среди волнений жизни трудной» он всегда хранил при себе на черный день порошок с ядом и, вынимая его, с глубоким страданием произносит: «И этот день настал» — после чего в подавленном состоянии удаляется.

Танцующие возвращаются в зал, и, когда при последних звуках полонеза все занимают места, раздается чей-то голос: «А Нина Павловна споет нам что-нибудь?!..»

После обычных фраз, какие говорятся в этих случаях, Нина соглашается петь — и садится за рояль.

Исполнительница Нины — Рощина-Инсарова (как, впрочем, и все последующие исполнительницы) не обладала голосом для пения и потому не пела сама. За нее, за сценой, этот изумительный по красоте романс, написанный А. К. Глазуновым, исполняла артистка Мариинского театра М. В. Коваленко (между прочим — одна из любимейших певиц знаменитого дирижера Э. Ф. Направника, ценившего ее не только за чудесный голос, но и за редкую музыкальность).

По окончании пения все аплодируют... Причем надо заметить, что характер обстановки и весь стиль спектакля не допускал обычных аплодисментов, всегда немного шумных и резких. Здесь добивались полной гармонии во всем, а потому аплодисменты в данном случае были мягкие и скорее напоминали какой-то шелест.

Но вот раздаются звуки вальса. На этот раз Глазуновым введен вальс Глинки, знаменитый его вальс «Фантазия».

Молодые люди как военные, так и штатские, при первых звуках оркестра быстро срываются с мест. Первым, как бы порхая, шикарно и легко скользя по паркету, выбегает вперед на просцениум распорядитель танцев, элегантный офицер, и на ходу поправляя перчатки, ловко поворачиваясь то вправо, то влево, не зная еще на ком остановить свой выбор, и вот, наконец, увидав Нину, приглашает ее — и они открывают бал.

Некоторое время сцена полна танцующими. Вскоре после этого занавес медленно опускается, но звуки вальса продолжают нестись из глубины сцены.

После небольшой паузы, в сопровождении хозяйки дома, с фразой: «Там жарко, отдохнуть я сяду в стороне», входит разгоряченная танцем Нина и садится на авансцене справа от зрителей.

По уходе хозяйки в портальной двери показывается Арбенин и долго смотрит на Нину издали. Нина его замечает и просит принести ей мороженое. Арбенина осеняет мысль, что

вот подходящий случай для задуманного им отравления Нины. Идет за мороженым и, быстро возвращаясь с ним, незаметно подсыпает в него яд. С едва заметной борьбой над собой он передает ей блюдце с отравленным мороженым.

Мучительно наблюдая, как Нина, ничего не подозревая, отравляется на его глазах, Арбенин призывает все свои силы, чтоб стойко пережить весь ужас этого момента — после чего торопливо увозит ее домой.

Всю сцену отравления Нины издали наблюдает Неизвестный — и по уходе Арбениных заканчивает картину бала словами:

Нет, пусть свершается судьбы определенье,
А действовать потом наступит мой черед!..

Перед девятой картиной — музыкальное вступление. Действие переносится в спальню Нины.

Поднятый первый занавес обнаруживает за собой другой, кружевной, необычайно изысканный, сквозь который видны очертания голубой спальни.

Под звуки все еще продолжающейся музыки, отражающей тревожное душевное состояние Нины, из левой портальной двери входит Нина и, близ авансцены, бессильно опускается на стул перед еще неподнятым ажурным занавесом. Он поднимается лишь при последних звуках музыкального вступления — и только тогда Нина входит к себе в комнату.

На сцене, в глубине ее — кровать из карельской березы. Вся остальная мебель из того же дерева. Направо от зрителей, прилегая к небольшой ширмочке, — кушетка. Налево — туалет, а посреди сцены — большие мягкие кресла.

Нину встречает горничная Саша и помогает ей снять роскошный длинный бальный трэн, изящно расшитый шелком, и головной убор из страусовых перьев.

Нине нездоровится... «И муж ее пугает, отчего не знает»... «Он молчит и страшен взгляд его»... Но она старается отогнать свои мрачные мысли, полные дурных предчувствий... И, накинув на плечи шаль, садится на кушетку, погружается в задумчивость.

Эту небольшую сценку, целиком построенную режиссурой на паузах, на полутонах, на переходах из одного настроения в другое, с чрезвычайной тонкостью передавала Е. Н. Рощина-Инсарова, обладавшая каким-то секретом приковывать к себе внимание публики при какой угодно длительной паузе, пользуясь своей выразительной мимикой и умением сосредоточиться в себе. Так и тут она держала такую продолжи-

Ю. М. Юрьев — Арбенин
Я. О. Малютин — Неизвестный
Н. М. Желевнова — Нина

1939 г.

тельную паузу, которую могут позволить себе весьма немногие.

Подойдя к туалету и увидев в зеркале, что она «как смерть бледна», Нина — Рощина-Инсарова долго после этого стояла молча, опершись на туалет, и в это время лицо ее выражало беспокойное недоумение: чем объяснить такую бледность?.. Может быть, ей только так показалось, ведь она чувствует лишь легкое недомогание — не больше... В надежде, что это так, она порывисто берет с туалета ручное зеркало, чтоб ближе рассмотреть свое лицо... Но нет, она убеждается, что и на самом деле она бледна, как никогда. Это ее омрачает, и, поддаваясь такому своему самочувствию, она, совсем обессиленная, идет через сцену...

Но вдруг, почувствовав головокружение, она пошатывается и при поддержке подоспевшей горничной едва-едва успевает удержаться за кресло, чтобы не упасть... И тут же, прильнув лбом к спинке кресла, некоторое время остается в таком положении. Наконец, взяв себя в руки, внезапно поднимается и видит перед собой встревоженную горничную Сашу, не знающую, как помочь ей.

Овладев собой, Нина — Рощина-Инсарова, желая успокоить ее, широко улыбается ей и, слегка отстраняясь от ее поддержки, бодро, вполне самостоятельно направляется к кушетке. И чтобы не думать о своем недомогании, она просит подать ей книгу и углубляется в чтение. Отвлекаясь от него, она уходит в воспоминания об отдельных моментах только что так интересно проведенного вечера на балу. Но тяжелый осадок от всех недоразумений с мужем опять начинает тревожить ее, и, полная смутных предчувствий, она снова погружается в задумчивость.

Этот небольшой эпизод, с которого начинается предпоследняя картина, в исполнении Рощиной-Инсаровой являлся как бы прологом к дальнейшему развитию данной сцены, где совершается трагическая развязка судьбы героини пьесы.

Арбенин застает Нину в угнетенном состоянии. Помимо физического недомогания, она к тому же никак не может разобраться в том, что именно происходит между ними.

Она молода летами и душой. В огромной книге жизни ей удалось прочесть «один лишь заглавный лист». Безотчетно, с открытой душой, доверчиво она отдалась любви к Арбенину. «Ни сердца своего, и ни его не зная», она мечтала обрести себе счастье... Но вот все рушилось: муж изменился к ней, а почему — не знает... Радость жизни потеряна — и, может быть навсегда... И теперь, как никогда, Нина чувствует себя глубоко несчастной и одинокой...

В таком состоянии застает ее появившийся в дверях Арбенин... Она обрадована его приходом, все еще не теряя надежды найти в нем проблеск какого-либо участия к себе. Но Арбенин холоден к ее жалобам и упрекам, глух ко всем ее попыткам вернуть его к прежнему и добиться ласки от него — и остается непреклонен.

Видя, что все ее усилия напрасны, что ничто не может сломить его упорства, она в отчаянии вскрикивает: «На что мне жизнь такая!?»

Воспользовавшись ее словами, Арбенин отвечает длинной тирадой рассуждений о жизни вообще, о ее суете, о «пустоте ее бездушной», стараясь убедить Нину, что такою жизнью дорожить не стоит, что «лучше в юных летах с ней проститься» и т. д. Не понимая, куда клонятся его слова, и все еще находясь в неведении о своем отравлении, но уже начиная чувствовать приступы боли, Нина в ответ на его слова возражает: «О, нет — я жить хочу!..»

Вся эта сцена велась Е. Н. Рощиной-Инсаровой необыкновенно мягко и трогательно. В это время столько было в ней чистоты и непорочности, что у каждого сжималось сердце при сознании ее обреченности. Вы никак не могли отделаться от мысли, что перед вами ни в чем неповинная и такая наивнодоверчивая жертва, обреченная на смерть. Чувство жалости и глубокого сострадания к ней все острее овладевало зрителем в продолжение всей этой сцены.

В дальнейшем действие вступает в другую фазу своего развития.

Арбенин объявляет Нине, что он ей на балу подал яд и что умереть она должна «чрез несколько минут». Нина ошеломлена: она не верит, не допускает мысли, что он мог совершить такое злодеяние... После некоторого оцепенения, осознав, наконец, неизбежность своей судьбы, Нина в отчаянии бросается к его ногам и в слабой надежде, что он сказал неправду, начинает умолять его рассеять ее страх. Но, встретившись с его глазами, она читает в них свой приговор... Удар для нее настолько сильный, что всякое сопротивление ее организма сразу иссякает и, после отдельных вспышек угасающей в ней жизни, она постепенно начинает увядать и, в конце концов, со словами: «Я умираю, но невинна... ты злодей» — замолкает навеки.

Эта сцена полна драматизма и дает большой простор для исполнения. Здесь, как говорится, есть где «развернуться» и выказать всю силу своего темперамента и дарования. Но вместе с тем, именно в этом-то и кроется в ней некоторая опас-

ность. В погоне за внешним успехом тут легко впасть в искушение, чтоб в угоду невзыскательной части публики, всегда в своем большинстве падкой до бурных сцен, изобразить смерть Нины со всеми воплями, предсмертными судорогами и тому подобными атрибутами, уместными скорее в произведениях таких авторов, как Сарду и Дюма, не говоря уже о мелодрамах, — там это допустимо, а иногда, пожалуй, даже и обязательно.

Но стиль лермонтовского «Маскарада», а в особенности сценический стиль, которого придерживались в данной постановке, казалось бы, исключает такую возможность. И, тем не менее, к сожалению, не все исполнительницы Нины считались с этим обстоятельством, и некоторые из них давали свободу своему темпераменту, который уносил их за предел установленного нами принципа спектакля.

Но Рощина-Инсарова принадлежала к категории артисток иного порядка. Отличительная черта ее исполнения — чувство стиля и чувство меры при захватывающем темпераменте. «А мера-то и есть искусство», как говорит Островский устами одного из персонажей «Талантов и поклонников».

Ясно теперь, что при наличии таких качеств артистки, мне нет нужды доказывать, в каких тонах она исполняла и эту последнюю сцену. Разумеется, исполнение Рощиной-Инсаровой было выдержано в характере замысла всей роли до конца, без единого компромисса. Ни одного резкого выкрика, все притушено, все на полутонах, но все на глубоком переживании. Тонкость исполнения Е. Н. Рощиной-Инсаровой усиливала впечатление, и зритель уходил из театра, оставаясь во власти игры талантливой артистки, остро испытывая сочувствие и жалость к героине драмы.

Когда я наблюдал игру Е. Н. Рощиной-Инсаровой в сцене смерти Нины, мне всегда невольно приходила в голову некоторая аналогия, может быть несколько субъективная, но все же я позволю себе упомянуть о ней. Помню, какое сильное впечатление произвела на меня сцена смерти Клерхен в постановке гетевского «Эгмонта» Московским Малым театром. Клерхен умирала за сценой, оставляя перед тем зажженный светильник на окне, прямо перед зрителями. В комнате никого нет. Идет гениальная музыка Бетховена, иллюстрирующая смерть Клерхен. Светильник вначале горит ярко, то разгораясь, то несколько бледнея... Но по мере угасания жизни Клерхен, начинает постепенно угасать и светильник... Чувствуется борьба жизни со смертью... Все слабее и слабее его огонек... Вот он уже начинает мигать, сначала с небольшими интервалами,

Занавес к 9-й картине „Маскарада"

а потом с большими — и, в конце концов, потухает... Смерть наступила, и с последними звуками музыки занавес медленно опускается. Что-то общее по настроению было у Рощиной-Инсаровой в сцене смерти Нины с описанным мною изображением смерти Клерхен. Подобно медленно гаснущему светильнику, она постепенно угасала, все еще пытаясь бороться со смертью...

Десятая картина шла без антракта.

Как только кончалась предыдущая, начиналось мрачное музыкальное вступление, куда по временам вкрапливалась тема романса Нины, а вслед за тем раздавалось панихидное пение, после чего тотчас же поднимался занавес.

На сцене — большой зал.

Траурным флером затянуты не только зеркала и портреты, как это обыкновенно бывает, когда в доме покойник, но местами задрапированы и стены.

У средней двери, ведущей в смежную комнату, где предполагается гроб Нины и откуда несутся печальные панихидные напевы, стоит с зажженными восковыми свечами довольно многочисленная группа, не успевшая, по многолюдству, пробраться ближе к праху покойной. Тут и штатские во фраках, и военные в парадных мундирах, и дамы в глубоком трауре. Тут же суетится кадетик, не без удовольствия раздающий и зажигающий восковые свечи вновь прибывшим.

Арбенин, едва держась на ногах, медленно входит из левой портальной двери и тяжело опускается на стул у самой авансцены. Он сидит одиноко, в стороне ото всех. От прежнего гордого Арбенина, никогда и ни перед чем не преклонявшегося, осталось мало... Силы покидают его... Мысли путаются... Он близок к помешательству...

Во время его монолога, полного мучительных сомнений по поводу своего поступка, происходит ряд жанровых, эпизодических сцен.

То проходит монашенка — чтица у гроба — и на ходу, поровнявшись с Арбениным, отвешивает ему, сложив руки на груди, характерно-монашеский поклон, какой можно наблюдать у послушниц, когда они прислуживают в церкви во время богослужения. Вот ведут под руки старушку-няню, всю в слезах, оплакивающую преждевременную кончину своей горячо любимой питомицы. Эти два эпизода — чисто пантомимно, без слов... Они не указаны Лермонтовым, а введены режиссурой для того, чтобы сильнее ощущалось присутствие покойника в доме.

Дальше, уже в порядке лермонтовского текста, идут эпизодические сценки. Эти тончайшие художественные миниа-

тюрки, несмотря на свою лаконичность, удивительно как красноречиво дополняют характеристику нравов и обычаев того слоя общества, который имел в виду Лермонтов при создании своего произведения.

Вот, например, в первом эпизоде, у дамы, приезжающей вместе с племянницей, якобы почтить память дальней своей родственницы, у обеих, общим счетом, всего-навсего лишь десять строк. А между тем Лермонтов успевает здесь одним легким штрихом нарисовать яркую картину взаимоотношений выведенных им людей.

Чтобы соблюсти все конвенансы, установленные каноном приличий, рабами которых является большинство, дама с племянницей считает необходимым привезти с собой цветы, чтоб возложить их на гроб, и тут же обращается к племяннице со словами:

Напомни мне заехать в магазин,
Купить материи на траурное платье.
Хоть нынче нет доходов никаких,
Но разоряюсь для родных...

И все ясно: не нужно никаких добавлений, чтобы получить полное понятие об искренности этих людей.

В следующем эпизоде у старика и того меньше слов — лишь четыре строчки. Проходя через сцену после панихиды, он говорит домашнему доктору Арбенина:

При вас она скончалась?
Покров богат — парчу вы рассмотрели?..
У брата моего прошедшею весной
На гробе был точь-в-точь такой.

И только... А ведь целая жанровая картина, вырванная из жизни...

По уходе старика — короткий диалог у Арбенина с доктором, из которого ясно, что Арбенин близок к сумасшествию.

Все постепенно начинают расходиться с панихиды и, когда никого не остается, Арбенин, держа перед собой свечу, идет в комнату, где лежит Нина, чтоб остаться наедине с усопшей.

В это время входит Неизвестный, за ним — князь. Чувство мести приводит сюда обоих. Они останавливаются близ двери, в которую только что прошел Арбенин.

С большим напряжением ждут его возвращения, прислушиваясь к малейшему шороху за дверью. Что-то зловещее звучит в их голосах, когда они полушопотом перекидываются между собою короткими фразами.

Но вот послышались шаги Арбенина. Неизвестный просит, чтоб князь на время их оставил с глазу на глаз.

Входит, почти галлюцинируя, Арбенин и, не замечая Неизвестного, хочет уверить себя, что он не ошибся в виновности Нины, и, в конце концов, говорит, что никто не осмелится разуверить его в этом... Но в ответ на это раздается голос Неизвестного: «Осмелюсь я!..»

Быстро, как бы рефлективно, повернувшись в его сторону, Арбенин видит перед собою спокойную фигуру Неизвестного с устремленным на него недобрым взглядом... Арбенин не узнает его, требует, чтобы он сейчас же удалился.

Несмотря на грозный приказ, Неизвестный не повинуется — и приступает к своей цели. Поведав причину ненависти к нему и повод мести, он уличает Арбенина в убийстве Нины.

К этому моменту возвращается князь и злорадно, желая окончательно доконать его, приводит неоспоримые доказательства невинности его жертвы.

Сомнениям Арбенина — конец!.. Ему все ясно... Роковая ошибка: Нина не виновна! Мозг его не выдерживает такого потрясения — и он сходит с ума.

И этот гордый ум сегодня изнемог.

Похоронным звоном звучат слова Неизвестного над жалкими остатками когда-то сильного человека, лежащего сейчас на полу с безумно устремленными куда-то вдаль глазами...

Под заключительные аккорды оркестра тихо опускается мрачный, темного тюля, траурный занавес, как бы с надгробным, посредине его, веночком. А немного погодя идет другой занавес, закрывая собой силуэт безумного Арбенина, вырисовывающегося сквозь тюль первой завесы.

И на этом — финал пьесы.

5

После спектакля — традиционное чествование.

Волнительный момент для юбиляра... Не скажу, чтобы он был очень приятен для него. Правда, тут всегда подводится итог целого периода его сценической деятельности. Это далеко не лишне и имеет свое значение и известную долю пользы и для самого театра. Все же было бы хорошо, если б, — как бы это получше выразиться?.. — ну, скажем, если б побольше тут было искренности. Этим я совсем не хочу сказать, что все, что говорится и читается в приветствиях юбиляру, абсолютно неискренне, — нет. Но почти всегда чувствуется некоторый перегиб, а главное — до крайности шаблонно...

Декорации 9-й картины „Маскарад"

По правде сказать, мне хотелось избежать открытого чествования, и еще накануне я обращался к В. А. Теляковскому с просьбой придать всему более интимный характер и, по крайней мере, не подымать занавеса. Но получив ответ, что нельзя нарушать раз установленный обычай и было бы неудобно лишать публику участия в празднике, я должен был подвергнуться общей участи юбиляров.

Чтобы не задерживать публику, мне посоветовали не переодеваться, а остаться в костюме Арбенина, сняв только грим.

Чествование решили делать в декорации восьмой картины «Маскарада» — пышная декорация парадного бального зала с малахитовыми колоннами как раз для подобного торжества.

Когда все было приготовлено, пришли за мной Е. Н. Рощина-Инсарова, как премьерша труппы, и Ю. В. Корвин-Круковский, как старейший в то время из моих товарищей, и, взяв меня под руки, как это полагалось в таких случаях по ритуалу, повели на сцену.

— Идите, идите скорее, — говорит мне по дороге Е. Н. Рощина-Инсарова. — Не знаю, попадем ли сегодня домой...

— А что? — недоуменно спрашиваю я.

— Как что? Разве вы не слышите? Стреляют на улице... Я прислушался... И точно, где-то глухо, в отдалении, раздавались выстрелы... Раньше до моего слуха они не долетали, вероятно, от весьма понятного волнения... Помимо юбилея, который так или иначе не мог не волновать меня, в тот же вечер решалась судьба спектакля, интересом которого мы жили столько времени, вкладывая в него много труда, энергии и любви. И немудрено, что я был всецело поглощен им. А между тем в это самое время за стенами театра, на улицах и площадях столицы уже начался пролог к историческим событиям громадного значения.

Когда меня вывели на сцену — я оказался в блестящем окружении... Собралась вся труппа Александринского театра, представители всех театров столицы, литераторы, художники, научные деятели и представители разных организаций. Большинство во фраках, а дамы в вечерних туалетах... На авансцене — корзины с цветами, лавровые венки, множество ценных подарков. При моем появлении публика встала и не садилась в продолжение всего чествования.

Наконец, главный режиссер Александринского театра Е. П Карпов выходит вперед и громко, отчетливо произносит.

— Заслуженному артисту императорских театров Юрию Михайловичу Юрьеву от его императорского величества

государя императора — и передает мне футляр с золотым портсигаром, украшенным бриллиантовым орлом.

Когда затем Е. П. Карпов дал знак публике, чтоб продолжать дальше, наступила тишина, — и в наступившей тишине, где-то совсем недалеко от театра отчетливо раздался громкий выстрел.

Когда я вспоминаю этот момент, он кажется мне особенно знаменательным: поднесение «высочайшего подарка» под аккомпанемент выстрелов — предвестников революции — своеобразная гримаса кануна свержения императорской власти...

Затем шли приветствия и подношения от очень большого числа театров нашей страны, в том числе и от Московского Малого театра. Скажу откровенно, мне, как питомцу Малого театра, где зародилась моя любовь к сцене и где состоялся мой дебют, было особенно приятно, когда на белой бархатной подушке мне передали золоченый серебряный венок от труппы моего «Отчего дома». Я с благоговением поцеловал его и теперь храню его, как самый драгоценный дар.

6

По окончании так называемой торжественной части, моя уборная и прилегающий коридор положительно были превращены в оранжерею: цветочные подношения в громадных корзинах, лавровые венки с яркими лентами... Тут же многочисленные адреса и ценные подношения. Надо было все это доставить домой.

Мои близкие и друзья, взявшие на себя эту миссию, оказались в большом затруднении, так как извозчики исчезли. Стали вызывать по телефону такси, но и они не соглашались. Всеми правдами и неправдами добыли две машины и одного извозчика... Всех вещей невозможно было захватить, более громоздкие пришлось оставить в уборной до завтрашнего дня.

На улицах электричество не горело... Только Невский освещался прожектором с Адмиралтейства... Было темно, пустынно, царила зловещая тишина.

В непривычной, немного жуткой обстановке мы без всяких препятствий добрались домой.

По давно установившимся традициям, каждый бенефициант после спектакля устраивал у себя ужин для артистов и друзей. На этот раз решено было перенести этот ужин на 27-е февраля, так как на следующий день предстояло повторение «Маскарада», и всем участникам спектакля, разумеется, было не до

того. (Надо заметить, что «Маскарад» был объявлен на три дня подряд — 25, 26 и 27 февраля).

На следующее утро — 26 февраля, день как будто начался спокойно. На улицах — обычное движение, только изредка появлялись конные патрули. Но во второй половине дня телефонный звонок В. А. Теляковского. Опять, как и вчера, предупреждение, что спектакль может не состояться, что он ждет распоряжений свыше. Часов в пять В. А. Теляковский сообщает, что решено играть спектакль.

С трудом добираюсь до театра... Всюду войска, патрули... Разгоняют толпу... Среди них, повидимому, больше любопытных.

Около театра небольшая группа... Чем-то взволнованы... Оказывается, только что увезли тело студента, убитого шальной пулей при входе в театр. Показывают след пули, засевшей в одной из боковых дверей (против Толмазова переулка), близ которой и был убит студент. Очевидцы передают подробности происшествия...

Вхожу в театр. В артистическом фойэ уже много собравшихся. Разбившись на группы, делятся впечатлениями дня. Рассказывают отдельные эпизоды, свидетелями которых некоторые были, и иные, понаслышке, передают о столкновениях рабочих с войсками. Настроение в высшей степени напряженное, совсем не для спектакля. Мысли заняты иным, трудно сосредоточиться...

Спектакль начали во-время. К нашему удивлению зрительный зал оказался переполненным. Между прочим, в партере, на месте главного режиссера, в этот вечер смотрел спектакль А. И. Гучков — и это накануне его активного участия в подписании отречения Николая II...

Спектакль, несмотря на крепкую его слаженность, прошел без подъема: у исполнителей, по понятным причинам, не было сосредоточенности и внимания.

На следующий день, 27-го числа, звонок В. А. Теляковского:

— Спектакль отменяется... По Литейной к Таврическому дворцу движутся толпы рабочих... Сводки департамента полиции неблагоприятны... Неминуемо кровавое столкновение... Не выходите из дому!..

Таким образом, представление «Маскарада», назначенное на 27 февраля 1917 года — не состоялось.

На углу Каменноостровского и Кронверкского, где я жил, движение заметно усилилось. Народ собирался отдельными группами, — происходили летучие митинги. Я вышел на улицу

в надежде узнать что-либо о том, что происходит в городе. Возбуждение достигало высшей степени. Одни обрушивались на рабочих, обвиняя их в том, что они подняли восстание во время войны, другие толковали о предательстве правительства, об измене генералов. Крики, переругивания, доходившие чуть ли не до рукопашной... Через Троицкий мост никого не пропускали. Издалека слышались выстрелы — по ту сторону Невы, где-то за Французской набережной, стрекотали пулеметы. Население, еще не привыкшее тогда к выстрелам, затихало, прислушиваясь к ним...

Но когда наступили сумерки, появились первые вести. С шумом промчались грузовики с солдатами. Как пули, они неслись мимо толпы, что-то необычайно бурное было в бешеном ходе машин, с которых неслись неистовые возгласы. Слов разобрать было невозможно, чувствовалось только, что произошло что-то необычайное, вызвавшее неудержимый восторг и подъем. Спустя некоторое время промчались первые грузовики с экстренными листовками, которые разбрасывались толпе, жадно бросавшейся за ними...

Начались тревожные дни, которые запечатлелись в моей памяти, главным образом из-за не прекращавшихся ни днем ни ночью обысков. Искали городовых, которые по распоряжению Протопопова были рассажены по чердакам зданий и обстреливали народ из пулеметов. А так как дом, где я жил, находился на перекрестке двух улиц и, следовательно, представлял собою выгодную позицию, — то обыски в нашем доме следовали один за другим. Я жил на верхнем этаже, над моей квартирой — чердачные окна... А тут еще ночью ко мне явилась растерянная М. Ф. Кшесинская — она бежала из своего дворца, расположенного недалеко от моего дома, — и теперь искала убежища, опасаясь эксцессов — и не без оснований...

Прошло два дня. То и дело пулеметы давали себя знать. На чердаках домов то и дело вылавливали полицейских с пулеметами, но обнаружить всех не удалось; полицейские делали последние усилия, последние попытки; они чувствовали свою агонию и были особенно интенсивны.

Выстрелы, раздававшиеся по городу и наводившие на первых порах панический ужас, уже не казались такими страшными и не удерживали дома. Хотя листовки разбрасывались периодически и главные новости мы узнавали из них, все же там, на улице, питались новыми и свежими вестями, правда, часто не всегда точными и верными, зачастую приукрашенными досужей фантазией.

Я вышел на улицу. Толпы народа двигались взад и вперед.

Около нашего дома, у цирка «Модерн» и во многих других местах — митинги. В воздухе носился характерный гул от общего говора, отдельных выкриков, шума автомобилей — нечто очень типичное для Петербурга этих дней...

Через несколько дней все смолкло, успокоилось. На улицах сравнительно тихо, только изредка пронесется автомобиль да где-то раздастся винтовочный выстрел.

Я отправился по направлению к Троицкому мосту. В воздухе уже носилась весна, хотя еще лежал снег. В сброшенной автомобилем листовке сообщалось, что к Таврическому дворцу безостановочно движутся все новые и новые воинские части, присоединяющиеся к народной армии. Мне хотелось видеть эту картину, и я направился к Таврическому дворцу. На Пантелеймоновской, у Цепного моста, около здания, где помещалось знаменитое 3-е отделение, — груды пепла и обгорелые листки бумаги: горел архив этого страшного учреждения. Чернобурые от копоти, полуобгорелые листки, подхваченные ветром, носились вдоль заснеженной улицы, придавая ей какой-то беспокойный — или, точнее, зловещий характер... Было над чем поразмыслить!..

Чем ближе к Таврической, тем теснее на улицах. Посредине движутся войска, пешие и конные, с оркестрами, знаменами, по сторонам — любопытные и митингующие.

На углу Таврического сада и Потемкинской большая толпа слушает взобравшегося на тумбу оратора. Его прерывают едкими замечаниями. Но оратор невозмутим, он остается нечувствительным ко всем враждебным проявлениям. Ни один мускул на его лице не дрогнул, как будто все происходящее не произвело на него никакого впечатления. Сутулый, с впавшей грудью, он был одет в поношенное пальто коричневого цвета, на голове — поношенная шляпа с широкой черной лентой. Вид его был так же необычен, как и слова, которые он говорил. Он говорил спокойно, методично, не обращая внимания на протесты, как будто они его совсем не касались. А говорил он нечто тогда для многих неожиданное — что в Таврическом дворце засели буржуи, помещики, капиталисты, захватившие власть, чтобы эксплоатировать пролетариат. «Не верьте им, они обманывают народ, идите и вырвите у них власть!..» — призывал он.

Жизнь всколыхнулась. Все проснулись от общественной спячки, в которой пребывали.

На первых порах все внимание было брошено на реорганизацию учреждений. Везде шли общие собрания.

Нельзя сказать, что они вначале были очень продуктивны и проходили гладко. Не привыкшие к общественной деятельности, будучи новичками в новых своих ролях, многие как раз упускали из поля своего зрения общественные интересы, обращая свое внимание на частности.

В Александринском театре также начались собрания.

Первое наше собрание, действительно, было первым общим собранием, в буквальном смысле этого слова, когда все работники театра, как артисты, так и технический персонал, встретились вместе на равных правах. Любопытно было в то время наблюдать картину этого слияния. Как в начале все не клеилось!.. Ощущалась какая-то натянутость, нарочитость. Театральные работники не сразу освоились со своим новым положением и чувствовали себя на собраниях чужими, они ни за что не хотели занять места вместе с актерами и застенчиво толпились у входа, у портальной арки «Маскарада», которая продолжала стоять, обрамляя сцену Александринского театра (после революции и вызванного ею двухнедельного перерыва, когда мы не играли, спектакли Александринского театра возобновились постановкой «Маскарада»).

Актеры, призванные занимать второстепенные и третьестепенные положения, на первых порах поняли переживаемый момент слишком односторонне и требовали равноправия не только в своих гражданских правах, но и в художественных. При таких обстоятельствах делу грозил полный развал, и если его еще не было, то только потому, что спектакли держались по инерции.

Вскоре я впервые встретился с А. В. Луначарским, который был приглашен на одно из наших заседаний по реорганизации Александринского театра. А. В. Луначарский поддержал меня в моих стремлениях к классическому репертуару, который и ему казался наиболее соответствующим переживаемому времени.

После Октябрьской революции был образован Временный художественный комитет, которому пришлось работать в очень трудное время, когда в театр ворвалось много всевозможных течений, много требований, и не было никакой возможности привести в систему ведение дела в театре в этот период бурного брожения.

Жизнь стала выдвигать все новые и новые требования, ставить новые задачи перед театром. На театр нужно было взглянуть другими глазами: не только как на зрелище-забаву, но и как на большую культурную силу, призванную укрепить нравственное сознание народа, его волю, расширить его разум, облагородить его чувства.

Среди брожений, происходивших в театре, (который, кстати сказать, в первую очередь должен был заботиться о сохранении своих ценных традиций) — невозможно было думать о задачах, выдвигаемых сегодня. Слишком сложен и громоздок был сам аппарат, чтобы возможно было так быстро и безошибочно направить его в русло текущей жизни. Для этой цели необходимо было создание нового театрального организма, не связанного столь цепко со своим прошлым, не обремененного багажом (хотя бы очень ценным для последующей деятельности) и способного привести все слагаемые большого театра, пережившего период бурных стремлений. Нужно было не мало времени для этой цели, но выжидать, конечно, было нельзя...

Героический репертуар, который всегда был моей заветной мечтой, как нельзя более подходил, как мне казалось, к переживаемой эпохе. Но при создавшихся условиях в рамках Александринского театра о нем нельзя было и думать... И у меня зародилась мысль о создании самостоятельного «Театра трагедии».

Весной 1918 года я покидаю Александринский театр и создаю «Театр трагедии», который открывается в цирке Чинизелли постановками «Царя Эдипа» и «Макбета» (спектакли эти были осуществлены мною на свой счет, для этой цели были выданы деньги и ценности из сейфа, к тому времени уже опечатанного). Все спектакли, данные мною тогда, имели большой успех. Удача меня окрылила, и я решился расширить дело, образовав для этой цели «Трудовое товарищество». На мое предложение активно участвовать в жизни нарождающегося театра откликнулся ряд лиц, среди которых были М. Ф. Андреева, А. М. Горький, Ф. И. Шаляпин. Наконец, меня морально поддержал В. В. Володарский, а затем А. В. Луначарский.

С этого момента из пассивного, не всегда разбирающегося в событиях свидетеля революции, я постепенно стал ее участником, — и так началось мое сознательное служение ее целям средствами искусства.

РАБОТА НАД ОБРАЗОМ АРБЕНИНА

1

Как проходила моя работа над образом Арбенина?

Скажу откровенно, — трудно ответить на этот вопрос... Каждая роль слагается из многочисленных, самых разнообразных элементов. Тут и главное, и второстепенное, и даже, если хотите, чисто случайное, неожиданное для вас, причем иногда это случайное играет в творчестве актера немаловажную роль, даже может давать ключ к главному.

При создании роли, по моему убеждению, прежде всего надо иметь в виду самого автора, и не только характер его творчества, но и его личный духовный склад — источник каждого его произведения. При этом яснее усваивается цель, идея и, если можно так выразиться, корни замыслов автора, все, что он в данном случае хочет сказать.

Помимо того литературного материала, которым вы оперируете, далеко не второстепенную роль играет и окружение актера, в котором происходит рождение роли. Каждый из нас — актеров — прекрасно знает, какое влияние тут сказывают партнеры, в какой зависимости мы находимся от них, от их переживаний, интонаций, движений, от общего характера мизансцен и многого другого. Все это также является материалом для актера, так сказать, живым, «действенным» материалом, который он собирает в период своего творчества.

Из этого видно, через какие многочисленные этапы проходит роль, прежде чем она становится достоянием зрителей.

Вот почему трудно проследить весь ход прохождения работы над ролью. Не все уже так четко запоминается, а потому не всегда возможно планомерно и логично проследить всю линию работы над ролью. Но, тем не менее, попытаюсь это сделать, хотя далеко и не исчерпывающе.

Роль Арбенина — одна из труднейших ролей в мировом репертуаре.

На первый взгляд она полна всевозможных противоречий. Надо найти корни этих противоречий, найти им оправдание, чтоб кажущиеся противоречия вытекали вполне логично и естественно из внутреннего мира той сложнейшей бунтарской натуры, какой, по моему мнению, обладает Арбенин, постоянно протестующий против нравов своей среды и уклада окружающей его жизни. «Все презирать: закон людей, закон природы», — говорит он в своем нравоучении князю Звездичу. В этот момент он как бы приоткрывает завесу, обнаруживающую на мгновение боль души человека, изверившегося в людях, утратившего смысл жизни.

Задача исполнителя такой сложнейшей роли — огромна и ответственна: недаром ее пугались даже самые выдающиеся артисты и избегали включать ее в свой репертуар как неблагодарную и мало сценическую.

Обычно Арбенин трактовался как сугубо отрицательный тип и причислялся к разряду так называемых — по театральной терминологии — мелодраматических злодеев. При такой интерпретации трудно привлечь симпатии зрителей к переживаниям героя пьесы, а потому артисты и не любили ее играть. Как мне кажется, здесь и кроется причина того обстоятельства, что одно из замечательнейших созданий русской классики долгое время оставалось под спудом и только изредка видало свет рампы.

Мне часто задают вопрос: какой системы вы придержизались, создавая роль Арбенина?

Вот коварный вопрос, на который я всегда затрудняюсь ответить. Да и не знаю, сможет ли кто-либо ответить на него вполне определенно...

Мне кажется, что если кто из актеров захочет быть искренним, то на вопрос: «А какова ваша система?..» — должен ответить: «Я точно не знаю».

Для меня одно ясно, что в работе над каждой новой ролью являешься новичком — каждая роль требует своего подхода, своей, ну, если хотите, своей системы... Тут много субъективного, индивидуального, что не укладывается в рамки единой и раз навсегда принятой системы, определенного канона. Тут, прежде всего, нужен грамотный актер с большой сценической эрудицией. Боюсь, что раз навсегда установленная система будет стеснять, подавлять творчество актера и может привести к застывшим навыкам, к трафарету.

Насколько субъективный характер может иметь подход к своему творчеству видно хотя бы из следующего простого примера.

К. С. Станиславский не рекомендует заучивать текст заранее. Текст, по его убеждению, должен усваиваться во время работы, на репетиции, по мере вживания в роль: он должен сам собою усваиваться и становиться органичным. А вот М. Н. Ермолова не могла иначе работать, как не усвоив текста еще до первой репетиции, и только тогда могла свободно оперировать всем материалом, лежащим под текстом, когда знала весь текст, как говорится, «на-зубок». Как видите, здесь налицо две совершенно противоположные установки, идущие всецело от индивидуальности. Тут должна быть, по моему мнению, полная свобода и не может быть места какому-либо насилию. Каждое творчество прихотливо и в известный период оно уподобляется цветку «не тронь меня».

Надо заметить, что роли сложные, роли классического репертуара, такие, как, например, Гамлет, Макбет, Отелло, Дон-Карлос, Чацкий, Арбенин и им подобные, создаются не сразу. Надо много раз их проиграть, чтобы освоиться с ними, сжиться. Мы редко бываем удовлетворены своим исполнением, мы не останавливаемся на своих достижениях, мы видим свою роль, так сказать, дальше того этапа, на котором она застает нас. Нам всегда хочется итти и дальше и проникать глубже и глубже. В особенности это относится к ролям в произведениях мирового порядка. Такие произведения — кладезь, неисчерпаемый источник, тут всего не обнимешь сразу, а потому на каждом спектакле всегда ищешь нового. Вот почему работа над сделанной уже ролью продолжается и на последующих спектаклях, несмотря на то, что партитура роли уже создана.

Я часто слышу вопрос: «Вот вы сыграли Арбенина чуть ли не 800—900 раз. Неужели вам не надоело, неужели не скучно играть?»

Конечно, нет! Каждый раз стремишься обновлять, освежать партитуру роли, всегда чувствуешь такую сокровищницу, такое богатство, до которого еще не докопался... И вдруг, какая-нибудь случайность, какая-либо неожиданная интонация, подсказанная внутренним ощущением, открывает совсем

иное, новое течение, которому невольно и отдаешься. Такие моменты актер считает счастливейшими в своей жизни.

Мы все, разве только за малым исключением, ужасно волнуемся перед выходом на сцену.

Меня лично больше всего всегда волнует самое начало, даже, точнее, первая фраза. От нее часто зависит и вся роль в спектакле. Как себя «пустишь», — вот как волчок, пущенный привычной рукой. Если пустишь правильно, — волчок завертится и зазвучит, а если почему-либо сорвется, — пойдет боком и упадет.

Так и у нас. Как зазвучат первые слова, верно или неверно, в соответствии ли с тем настроением, на которое все время настраиваешь себя перед выходом. Попадешь ли на верные рельсы или промахнешься?! Если «да», — то роль потечет по верному руслу, и ты станешь хозяином положения, а если по какой-либо причине промахнулся, попал мимо, — то беда, тогда надо много усилий и самообладания, чтобы взять себя в руки и поправить дело.

Мне могут сказать: «Как же так? Если у вас роль сделана, если она проработана по всем направлениям, как же это может случиться, чтобы промахнулись? — А, тем не менее, это так бывает даже при условии точно выточенной роли.

Я лично не из таких актеров, которые действуют на сцене на-авось. Я всегда знаю наперед, что буду делать. У меня всегда готовая партитура и обычно я ею руководствуюсь в ее главном, в ее основном. Однако это не исключает возможности, во время хода действия каждого спектакля, обновлять ее новыми деталями, оттенками свежих красок, ведущими к углублению роли. Такие вариации, такие отступления легко и отрадно делать, когда чувствуешь себя хозяином роли, когда вполне сжился с внутренним миром изображаемого лица.

Но человек не машина, не всегда одинаково функционирует его организм, не всегда одинаково подчиняется твоей воле, какой бы ты не владел техникой. Бывает так, например, ты сегодня играешь, как принято говорить у нас в театре, «в ударе» и чувствуешь, что чего-то достиг, продвинул вперед свою роль. «Вот, думаешь, в этом направлении нужно итти и дальше!» — После спектакля возвращаешься довольный, взволнованный, — хочется быть на людях, с кем-то поделиться... А на завтра тот же спектакль. Выходишь на сцену с намерением не только закрепить то, что было добыто накануне, а итти и дальше по пути новых достижений, и вдруг неизвестно почему ощущаешь, что ты замкнут для всякого восприятия, покрыт какой-то непроницаемой броней, недоступен живому творчеству. С ужасом сознаешь, что все, что ты приобрел вчера, — ушло.

В результате возвращаешься к своему далекому прошлому, повторяешь «зады» и идешь, как говорится, «по технике», т. е., другими словами, становишься не художником, а ремесленником. Почему это так случается, никто из нас определенно сказать не может. Такие минуты — ужасные минуты для актера... Теряется вера в себя.

К счастью, это не надолго... На одном из последующих спектаклей снова обретаешь себя. Вот эти-то перипетии — неизбежные спутники каждого взыскательного к себе актера — и являются главной пружиной нашего волнения, о котором только что шла речь и, если хотите, основными этапами работы над той или иной ролью.

2

Теперь несколько слов об эволюции роли Арбенина в моем исполнении. Была ли она на самом деле и в каком направлении она совершалась?

Прежде всего, как понимать эту эволюцию? В смысле перестройки самого образа или в смысле постепенного углубления внутреннего мира героя, проникновения в сложнейшую психологию, в тончайшие оттенки его души и его переживаний в смысле более четкой установки его позиции и его взаимоотношений с окружающей средой?

Скажу, что перестройки образа, его характера по существу не было. Арбенин предстал передо мною в первый же период моей работы и четко определился. Каким он рисовался мне в моем представлении о нем, я и пытался, или, вернее, пытаюсь, его взять, вплоть до настоящего времени.

Эволюция была, но шла по другой линии — по линии углубления внутреннего мира Арбенина.

Каково же содержание процесса моей работы над ролью Арбенина?

Прежде чем приступить к работе над ролью, я счел необходимым, помимо самой пьесы, досконально изучить все творчество создателя «Маскарада». «Маскарад» нельзя рассматривать в отрыве от всех других произведений Лермонтова. Все, что им написано, имеет один знаменатель, — и знаменателем этим является сам автор.

«Актер, по справедливым словам Гете, — должен гореть тем огнем, каким горел в минуты своего творчества сам автор». А для того, чтобы выполнить такую миссию, актеру необходимо как можно ближе ознакомиться с автором, усвоить его миропонимание, его сущность.

Переходя после этого непосредственно к работе над образом героя драмы, мне прежде всего хотелось познакомиться с Арбениным не с момента появления его в пьесе, а раньше, т. е., другими словами, познакомиться с его биографией, представить себе среду, из которой он вышел, понять, под влиянием каких обстоятельств складывался его характер, его образ.

Вот тот путь, который я прошел в первый период изучения роли Арбенина. Этот путь дал мне возможность найти объяснение кажущимся на первых порах противоречиям в действиях Арбенина и логически их обосновать.

Каков же в моем понимании Арбенин?

Арбенин — чрезвычайно сильная, богато одаренная натура, с пытливым умом: «Сначала все хотел», — говорит он о себе, — «потом все презирал я». Он «все видел, все перечувствовал, все понял, все узнал». Он перерос свою среду, он не мирится с ней, он рвется из обыденщины и протестует против нее, не находя себе покоя. Везде он видел зло и, «гордый, пред ним нигде не преклонился...» Презирая все: «закон людей, закон природы», он холодно закрыл «объятия для чувств и счастия земли». В результате, он признается Нине, что «более всего страдал».

Потеряв вкус к жизни, веру в человека, Арбенин ищет для себя какой-либо отдушины и пытается забыться в острых, сильных ощущениях. Он становится игроком. Но и такое времяпрепровождение ему кажется пресным, и Арбенин пускается в нечестную игру лишь для того, чтоб «кровь привесть в волнение». Разумеется, для Арбенина это не жизнь, а не что иное, как нагар его мятущейся души.

И вот, живя в таком угаре и постоянно ища исхода, какого-либо пристанища, он встречает Нину и чувствует, что черствая кора с души его слетела, мир прекрасный ему «открылся не напрасно» и он «воскрес для жизни и добра».

Нина для него — якорь спасения, тот оазис, где он мечтает обрести себе счастье, душевный покой, смысл и цель жизни. Но, к сожалению, это счастье для него непродолжительно. Оно нарушается боязнью утратить его. Он так дрожит над ним, что одна мысль потерять его отравляет его существование. Его пугает их несоответствие, пугает, что он сердцем слиш-

ком стар, а она слишком молода, что она «в огромной книге жизни прочла один заглавный лист», тогда как он... «все видел, все перечувствовал, все понял, все узнал».

Чаши весов не уравновешены. Под грузом тяжких дум, он стал молчалив, суров, угрюм. Он прекрасно сознавал, что тут-то и кроется опасность, что такое его душевное состояние не есть залог их благополучия, что оно может отпугнуть Нину. Но совладать с собою был не в силах. И мы видим, что они хотя и любят друг друга, но общего языка между собою не находят.

Скучаешь ты со мною розно,
А встретимся — ворчишь —

так характеризует Нина их взаимоотношения.

В таком состоянии мы застаем чету Арбениных до начала пьесы.

3

Первые две картины — игорный дом и маскарад — своего рода экскурс в прошлое Арбенина. Тут мы знакомимся с пройденным им путем, с тем лабиринтом, в котором он блуждал до встречи с Ниной. Третья же картина — настоящее со всею сложностью переживаний, являющихся следствием всех перипетий Арбенина, испытанных им в прошлом.

Таким образом, все первое действие в целом дает нам исчерпывающее понятие об Арбенине.

Во всех последующих актах вся личная драма Арбенина развертывается вполне закономерно, так как она подготовлена первым актом.

Пьеса начинается с появления Арбенина в игорном доме. Не находя полного удовлетворения в своей семейной жизни, измученный «борьбой с самим собой», желая хотя немного отвлечься от «груза тяжких дум», он идет туда, где он нередко

Смотрел с волнением немым,
Как колесо вертелось счастья.

Он попадает в давно изведанный и наскучивший ему круг людей, которых видит насквозь. Едва ли Арбенин рассчитывал найти там какое-либо развлечение. Он хорошо знал цену всей этой компании «обществом отверженных людей». Один лишь Казарин в какой-то мере мог занимать его: он в прошлом еще как-то был связан с ним.

В этом «мире обществом отверженных людей» Арбенин и встречает Казарина, старого своего соратника по зеленому полю и былым кутежам, игрока по профессии, человека, хотя и аморального, но весьма одаренного по натуре.

Свое понимание жизни Казарин характеризует так:

Что ни толкуй Вольтер или Декарт,
Мир для меня — колода карт,
Жизнь — банк: рок мечет, я играю,
И правила игры я к людям применяю.

Миропонимание Арбенина и Казарина, разумеется, различно. У Арбенина все от протеста, он никак не мирится с общепризнанными канонами, он их ломает, но во внешнем проявлении к окружающему их миру можно найти некоторые общие точки.

И Казарин был вправе сказать Арбенину:

Я вспоминаю
Про прежнее... Когда с тобой
Кутили мы, в чью голову — не знаю,
Хоть оба мы ребята с головой...

Казарин, несомненно, с головой, блестящ, его «мо» замечательны, у него, как у Арбенина, презрительно ироническое отношение к людям.

И вот, при первой же встрече после некоторого перерыва, у Арбенина с Казариным находится общий язык. Их диалог не что иное, как соревнование в остроумии, поединок, где пускаются блестяще заостренные стрелы по адресу тех, против которых они, каждый по-своему, протестуют.

Вся первая картина — и отчасти вторая — построена автором так, что дает полную возможность исполнителю роли Арбенина предъявить как бы визитную карточку своего героя и дать его таким, каким он характеризует себя в третьей картине:

Я странствовал, играл, был ветрен и трудился.
Постиг друзей, коварную любовь.
Чинов я не хотел, а славы не добился:
Богат и без гроша — был скукою томим;
Везде я видел зло и, гордый, перед ним
Нигде не преклонился.

И дальше:

...Я рожден
С душей кипучею, как лава:
Покуда не растопится, тверда
Она как камень... Но плоха забава
С ее потоком встретиться! Тогда,
Тогда не ожидай прощенья:
Закона я на месть свою не призову,
Но сам, без слез и сожаленья,
Две наши жизни разорву!

В этом весь Арбенин. Вот каким он в лице исполнителя должен предстать перед публикой в живом воспроизведении исполнителя данной роли, вот чем он должен быть наполнен, что должен нести в себе, переступая порог сцены, при первом своем появлении на ней.

Его внешний вид: выражение лица, манера держать себя, говорить с окружающими, отзываться на те или иные фразы отдельных лиц,— все это должно быть выражением его сущности, должно раскрывать его сложный душевный мир, скрываемый им от действующих лиц, но вполне ясный для зрителей.

Сцена с князем Звездичем дает много возможностей для такого раскрытия. Вот, например, его слова к князю, уже цитированные мною:

Я часто здесь бывал,
Смотрел с волнением немым,
Как колесо вертелось счастья:
Один был вознесен, другой раздавлен им.
Я не завидовал, но и не знал участья.

Или:

Все презирать: закон людей, закон природы;
День думать, ночь играть, от мук не знать свободы.
И чтоб никто не понял ваших мук!

Бесспорно, что здесь Арбенин говорит о самом себе. Эти слова не что иное, как вырвавшийся крик его собственной души...

Не говорю уже о финале данной сцены, особенно ярко рисующем его душевное состояние.

...Погодите!
Я сяду вместо вас, Вы молоды, — я был
Неопытен когда-то и моложе;
Как вы — заносчив, опрометчив тоже,
И если б... Кто-нибудь меня остановил.
То... (*смотрит на него пристально. Переменив тон*)
Дайте мне на счастье руку смело,
А остальное уж не ваше дело!

Вся первая сцена прослоена подобными небольшими кусками, которыми необходимо воспользоваться исполнителю, чтобы по возможности показать, что кроется под оболочкой этого в себе замкнутого и по виду холодного «светского льва».

После того, как Арбенин, рискуя честью, спас от верной гибели человека, ему чужого, не зная почти, кто он таков (между прочим, это очень важная черта в характере Арбенина), Арбенин предлагает Звездичу отправиться с ним на маскарад к Энгельгардту. «В толпе я отдохну», говорит Арбенин задумчиво, и по лицу его снова пробежало облако тяжелых дум.

Как и надо было ожидать, маскарад не мог дать отдохновения. Арбенин окончательно понял, что возврата к прошлому нет, что весь этот пестрый сброд чужд ему и он им всем чужой.

Картина маскарада служит автору главным образом для экспозиции. Тут разыгрывается эпизод с браслетом, являющийся пружиной фабулы драмы, — и тут же встреча Арбенина с Неизвестным.

Но прежде чем перейти к третьей картине, самой важной, сложной, всеопределяющей, а потому и самой трудной для актера, коснусь своего исполнения этих двух картин и, по возможности, прослежу эволюционный ход моей работы над ними.

Первые две картины — игорный дом и маскарад — я понимаю как увертюру, как пролог к пьесе. В них хотелось затронуть все основные темы, развивающиеся во всю ширь в последующих актах.

Режиссер же, ставивший данную пьесу, находил, что этого делать не стоит, что Арбенин весь раскроется дальше и не нужно здесь останавливаться на деталях, боялся перегрузки, задержки и видел в этом тормоз в развитии фабулы. Он доказывал, что важнее показать в первых двух картинах лишь путь, по которому прошел Арбенин. Весь калейдоскоп его бурной жизни уже сам по себе даст нам понятие о нем. Будет видна его профессия и его окружение. Он настаивал сосредоточить все внимание на интимной третьей картине, раскрыть в ней весь внутренний мир Арбенина, поэтому режиссер добивался вихревого темпа. Меня это несколько сковывало, не давало мне возможности показать живого человека. При такой интерпретации вся сущность Арбенина покрывалась какой-то броней, и налицо оставался только его пресловутый демонизм. Кроме того, трудно было без логической последовательности подойти и ко всем сложным переживаниям Арбенина в дальнейших сценах.

Должен сказать, что меня это очень тяготило и мешало играть всю роль в целом так, как мне хотелось.

С течением времени, играя Арбенина на протяжении двадцати пяти лет, я постепенно стал возвращаться к моему первоначальному замыслу и чувствовал, что, благодаря этому, с каждым спектаклем роль все более

и более оживала, «очеловечивалась», и мне становилось играть все легче и приятнее.

4

Перехожу к третьей картине.

Арбенин возвращается из игорного дома и маскарада раздраженным. Напрасно он искал повсюду развлечения — пестрела и жужжала толпа перед ним, но сердце его было холодно, воображение его спало...

Несмотря на поздний час, Нины нет дома... Это еще более омрачает его. Он знает, что Нина сейчас вернется, но томится... Он хочет видеть ее всегда, везде... Мучительно переживает он минуты ожидания. Это психологическое состояние Арбенина чрезвычайно тонко и, я бы сказал, человечно передано Лермонтовым.

Вслед за этой сценой идет монолог Арбенина, где он анализирует свое прошлое и говорит о настоящем. Мне хотелось произнести его так, чтобы он не производил впечатления монолога как такового, а чтобы зритель, по возможности, забыл, или, лучше сказать, не замечал, что какие-то слова произносятся в данный момент, а ощутил бы только углубленные думы Арбенина и следил бы за тем, что происходит в его душе.

Прерывает его думы звонок.

У нас эта сцена поставлена так: Арбенин инстинктивно чувствует, что это звонок Нины... Он насторожился... Ждет... Второй звонок... Арбенин срывается с кресла... но остается некоторое время в напряженном ожидании... Потом не выдерживает и стремительно направляется навстречу Нине.

Голоса за сценой... Сначала радостно: «Ах, здравствуй, Нина». — А затем раздраженно, тоном упрека... Арбенин входит один, потом появляется Нина и доверчиво направляется к нему с намерением его обнять, но его мрачный вид останавливает ее. «Ах, мой творец!» — восклицает она:

Да ты всегда не в духе, смотришь грозно,
И на тебя ничем не угодишь.
Скучаешь ты со мною розно,
А встретимся — ворчишь!»

Она не понимает, что с ним происходит. «Может быть, он не доволен ею? Она готова изменить свой образ жизни, готова бросить свет и оставить балы, пышность, моду и эту скучную свободу».

На ее слова Арбенин не отвечает. По обыкновению, он весь ушел в себя. Он «молчалив, суров, угрюм» — его опять «какой-то дух враждебный уносит в бурю прежних дней». Арбенин молчит, так как боится, чтоб ее «не испугал ни стон, ни звук, извергнутый мученьем», но Нина объясняет все по-своему и приходит к заключению, что он ее не любит.

Такой упрек — для Арбенина как острый нож... Наконец, после некоторого колебания, он решается сказать ей все, обнажить перед ней всю душу.

И вот начинается исповедь глубоко страдающего, одинокого человека.

В этой исповеди исполнитель найдет для себя самое ценное, самую сердцевину роли Арбенина. Я имею ввиду место исповеди, где Арбенин говорит:

Но я люблю иначе, я все видел,
Все перечувствовал, все понял, все узнал,

Любил я часто, чаще ненавидел,
А более всего страдал!
Сначала все хотел, потом все презирал я,
То сам себя не понимал я,
То мир меня не понимал.
На жизни я своей узнал печать проклятья,
И холодно закрыл объятья
Для чувств и счастия земли...

Вот ключ всех переживаний Арбенина, тут лежат истоки его мятущейся души.

Раскрыв себя Нине, он почувствовал себя облегченно, вся тяжесть с него слетела и он ощутил такой прилив нежности и такую жажду счастья, что невольно стал верить в полное свое перерождение.

Этот момент мне хотелось подчеркнуть как можно ярче.

Не легко мне это давалось. Я произносил раньше всю эту тираду очень горячо, темпераментно, как бы в порыве и ощущал постоянно, что это путь наименьшего сопротивления, мало интересный, шаблонный.

Долго я блуждал в поисках иного, более глубокого выявления.

И вот, только недавно, как мне кажется, обрел то, к чему стремился.

На одном из спектаклей, после фразы Нины: «Опять ты недоволен... Боже мой!» — я вдруг почувствовал, что мне не нужно сразу покрывать реплику, как я это делал раньше; наоборот, у меня явилась потребность сделать большую паузу, чтоб уложить в себе предыдущее настроение, отойти от него и зажить другим. И ни в коем случае не торопиться произносить слова, а мягко, нежно привлечь Нину к себе и замереть на мгновение. И только после этого сказать: «О, нет...» — Опять — пауза и снова замереть, а дальше тихо, тихо, чуть слышно — и опять же на паузах: «Я счастлив, счастлив», прижимая ее голову к своей. Потом, опять-таки после паузы, чуть ли не по-детски заглядывая в ее глаза, произнести:

Оставим прежнее! Забвенье
Гяжелой, черной старине!

Казалось бы, что Арбенин на вершине счастья... И вдруг — браслет!..

Здесь — перелом пьесы. С этого момента драма Лермонтова переходит в другую плоскость. От сложных, тончайших и, я бы сказал, интеллектуальных переживаний этого свободолюбивого, гордого, взыскательного, мятущегося человека драма переходит в область человеческого инстинкта и вся отдается во власть ревности и мщения.

Тут все ясно и просто. И если актер сыграет первые три картины более или менее сносно, то остальное для него, если он обладает необходимыми сценическими данными, не представит такой уже трудности. Я, например, когда кончается третья картина первого акта, чувствую, что самое трудное, самое сложное — позади!

Под чертой первого акта — ревность и месть. Вот на чем зиждется остальная часть лермонтовской драмы. Тут уже все зависит от степени дарования актера и его мастерства.

5

Теперь я коснусь тех кусков роли, где я встречаю трудности для себя.

Я долго не знал, как подойти к финальному монологу пятой картины:

О! кто мне возвратит вас, буйные надежды,
Вас, нестерпимые, но пламенные дни — и т. д.

Этот монолог казался мне несколько мелодраматичным. Да его обычно в таком стиле и произносили некоторые мои предшественники. Они подходили к Казарину и прямо ему в лицо горячо и громко бросали все слова. Мне всегда казалось, что в таком случае получалась какая-то искусственность. Мне хотелось избежать ее. Но долгое время я не находил правильного настроения и подходящего тона. Помог мне режиссер. «Представьте вы себе, сказал он, домик Лермонтова в Пятигорске. У Лермонтова собралась компания ему, в сущности, совершенно чуждых людей. С ними у него мало общего, но в силу тех или иных обстоятельств, ему приходится общаться с ними. В комнате накурено, кто-то играет на гитаре, поет, пьют вино... Лермонтов, уйдя в свои невеселые думы, отдаляясь от всех, стоит у раскрытого окна в расстегнутом мундире, руки его в карманах, он небольшого роста, но крепко, как говорится, сшитый, и смотрит неподвижно на вершину Машука, весь уйдя в себя... Тихие слезы текут по его лицу, и он тихо-тихо произносит свои стихи: «Тучки небесные»... Мне все стало ясно. Ключ к данному монологу был найден.

Теперь относительно сцены отравления Нины.

Здесь, как мне кажется, — не без влияния шекспировского Отелло. Ведь Отелло совершает свой страшный акт не в состоянии аффекта, вполне сознательно, с твердым решением, созревшим в нем после пережитых неимоверных потрясений: из них он сделал свои выводы и умозаключения. Буря пронеслась, опрокинуты все его надежды, весь смысл жизни. Поругана его любовь, его идеал чистоты и непорочности, вера в человека...

Не то же ли мы видим у Арбенина? Арбенин подает яд Нине с созревшим уже решением принести жертву во имя поруганного идеала.

...я прежней твердой воле
Не изменю! Ей, видно, суждено
Во цвете лет погибнуть, быть любимой
Таким как я, злодеем, и любить
Другого... Это ясно! Как же можно жить
Ей после этого!..

Поднося отравленное мороженое, я стараюсь быть елико возможно твердым... Но, тем не менее, когда Нина берет мороженое из моих рук, у меня едва уловимое движение остановить ее. Считаю, даже при данной ситуации, этот жест вполне естественным и человечным. Арбенин, так же как и Отелло, до конца продолжает ее любить.

Справедливость требует сказать, что у Шекспира вся эта линия, как я называю, жертвы, определеннее и яснее, чем у Лермонтова, и Отелло больше внушает к себе сострадания, чем лермонтовский Арбенин.

В последнем акте мы уже не видим Арбенина таким, каким он был на протяжении всех предыдущих сцен — он весь как бы опустошенный, ослабленный, разбитый.

Ум его помрачился, а если и есть еще какие-то проблески сознания, то все уже предвещает близость полного помешательства.

Все эти монологи — предвестники сумасшествия Арбенина — весьма трудны для исполнителя, все они на грани мелодрамы. Мне приходилось наблюдать игру некоторых весьма сильных актеров, и я видел, как многие из них невольно впадали в мелодраматический тон, предаваясь бурному сумасшествию.

Мне хотелось избежать этого, и я пытаюсь перевести переживания Арбенина на тихие тона, чтоб за ними чувствовался измученный, смертельно уставший, в конец подкошенный жизнью человек.

Особенно мне это хочется подчеркнуть в заключительном монологе, когда Арбенин становится на колени перед Неизвестным и князем и, при последнем всплеске сознания, умоляет их признать виновность Нины.

Все эти переключения от прояснения к полному затмению его ума я пытаюсь вести в полутонах, на паузах. И замечаю, что такой способ передачи сумасшествия Арбенина более доходчив до зрителя и не только больше впечатляет, но и действует примиряюще, внушая сочувствие и сострадание к гибели столь незаурядного человека, как Арбенин.

6

Не раз я задавал себе вопрос: «А как же сам Лермонтов относится к своему Арбенину? — Любит он его или не любит?»

Мне кажется, да! Симпатии Лермонтова к Арбенину несомненны, несмотря на то, что он наделил его рядом крупных пороков.

Мне ль, мне ль, который испытал
Все сладости порока и злодейства...

Добро и зло — это очень относительные понятия. Не только каждая эпоха, но и отдельные индивидуумы имеют различные представления о них. То, что для одних — зло, для других, в силу известных обстоятельств или принципов, не является злом. Месть, убийство, разумеется, — зло. У Отелло и у Арбенина это тоже зло. Но как это рассматривать? Выражает ли это понятие сущность таких натур, как Отелло и Арбенин?

У Арбенина зло не только в том, что он отравляет Нину, но и во всех его действиях, в его протесте против пошлости окружающей его действительности.

И в этом смысле зло, с точки зрения Арбенина, имеет какую-то силу, а добродетель — никуда не годная вещь, ничего не вносящая, зло же оказывается активной силой.

Добро и зло тут приходят в соприкосновение, в особенности у человека, живущего так бурно и кипяще, как Арбенин.

Лермонтов не мог относиться к Арбенину вполне отрицательно. У него самого вся сознательная жизнь прошла под знаком протеста. Он бунтарь по натуре, как и герой его драмы. Арбенина он облюбовал, чтоб внедрить в него свое личное и сделать его рупором собственного миропонимания и ощущения. В Арбенине мы часто узнаем автобиографические черты самого Лермонтова.

Нечто общее с Арбениным мы встречаем и во многих других произведениях Лермонтова, что является доказательством органической связи образа Арбенина с тем, что в жизни исповедовал сам автор. Арбенин в своем главном — автобиографичен, не взирая на всю сгущенность красок, которую Лермонтов придал своему герою.

Позволю себе привести несколько характерных отрывков, в которых наиболее глубоко ощущается сам автор и в которых даны мотивы, родственные переживаниям Арбенина.

Вот, например, из «Корсара»:

Всегда любя уединенье,
Возненавидя шумный свет,
Узнав неверной жизни цену,
В сердцах людей нашел измену.
Утратив жизни лучший свет,
Ожесточился я — угрюмый,
Душа моя смутилась думой;
Не могши более страдать,
Я вдруг решился убежать...

Разве эти слова не могут быть эпиграфом к образу Арбенина?

А вот другое стихотворение — «Портрет». Ему предшествуют такие слова: «Этот портрет был доставлен одной девушкой. Она в нем думала узнать меня».

Холодный ум, средь мрачных дум
Не тронут слезы красоты.
Везде один, природы сын,
Не знал он друга меж людей:
Так бури ток сухой листок
Мчит жертвой посреди степей!

Или:

И сам себе я в тягость, как другим.
Тоска блуждает на моем челе,
Я холоден и горд, я даже злым
Толпе кажуся...

а также очень характерно для Арбенина:

Лишь в человеке встретиться могло
Священное с порочным. Все его
Мученья происходят от того.

И в заключенье:

Я предузнал мой жребий, мой конец.
И грусти ранняя на мне печать;
И как я мучусь, знает лишь творец,
Но равнодушный мир не должен знать.

Все приведенные здесь строки могли бы исходить и из уст Арбенина и служить дополнением к его характеристике.

А то, что Лермонтов так часто возвращается к своей, повидимому, любимой теме, которую мы видим и в Арбенине и в только что цитируемых отрывках, ясно говорит о том, что здесь мы встречаем наиболее яркое отражение его сущности.